فانی بدایونی

حیات، شخصیت اور شاعری
کا
تنقیدی مطالعہ

مغنی تبسم

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارتِ ترقی انسانی وسائل، حکومتِ ہند
ویسٹ بلاک۔ 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی 110066

فانی بدایونی

حیات، شخصیت اور شاعری
کا
تنقیدی مطالعہ

مغنی تبسّم

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارتِ ترقی انسانی وسائل، حکومتِ ہند

ویسٹ بلاک۔ 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی 110066

Faani Badayuni- Hayat, Shakhsiyat aur Shairi

By

Prof. Mughni Tabassum

سنہ اشاعت :

پہلا ایڈیشن : 1969

پہلا قومی اردو کونسل ایڈیشن: 2006، تعداد:550

قیمت : -/210روپے

سلسلۂ مطبوعات : 1264

ISBN:81-7587-184-9

ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔کے۔پورم، نئی دہلی-110066

فون نمبر : 26103938, 26103381, 26179657، فیکس : 26108159

ای۔میل : urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ : www.urducouncil.nic.in

طابع : جے۔کے۔آفسیٹ پرنٹرز، جامع مسجد دہلی۔110006

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ایک قومی مقتدرہ کی حیثیت سے کام کر رہی ہے۔اس کی کارگزاریوں کا دائرہ کئی جہتوں کا احاطہ کرتا ہے جن میں اردو کی ان علمی و ادبی کتابوں کی مکرر اشاعت بھی شامل ہے جو اردو زبان و ادب کے ارتقاء میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں اور نایاب ہوتی جا رہی ہیں۔ ہمارا یہ ادبی سرمایہ محض ماضی کا قیمتی ورثہ ہی نہیں، بلکہ یہ حال کی تعمیر اور مستقبل کی منصوبہ بندی میں ہماری رہنمائی بھی کرتا ہے اور اس لیے اس سے کما حقہ، واقفیت نئی نسلوں کے لیے ضروری ہے۔قومی اردو کونسل ایک منضبط منصوبے کے تحت عہدِ قدیم کے شاعروں اور نثر نگاروں سے لے کر عہدِ جدید کے شاعروں اور نثر نگاروں تک تمام اہم اہلِ فکروفن کی تصنیفات شائع کرنے کی خواہاں ہے تا کہ نہ صرف اردو کے اس قیمتی علمی و ادبی سرمائے کو آنے والی نسلوں تک پہنچایا جا سکے اور زمانے کی دستبرد سے بھی اسے محفوظ رکھا جا سکے۔

عہدِ حاضر میں اردو کے مستند کلاسیکی متون کی حصولیابی، نیز ان کی کمپوزنگ اور پروف ریڈنگ ایک بہت بڑا مسئلہ ہے، لیکن قومی اردو کونسل نے حتی الوسع اس مسئلے پر قابو پانے کی کوشش کی ہے۔ فانی بدایونی۔حیات، شخصیت اور شاعری کا تنقیدی مطالعہ اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جسے کونسل قارئین کی خدمت میں پیش کر رہی ہے۔

اہلِ علم سے گزارش ہے کہ کتاب میں کوئی خامی نظر آئے تو تحریر فرمائیں تا کہ اگلی اشاعت میں دور کی جا سکے۔

رشمی چودھری

ڈائرکٹر انچارج

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارتِ ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند، نئی دہلی

مشفِق استاد پروفیسر ڈاکٹر مسعود حسین خاں

سابق صدر شعبۂ اُردو، عثمانیہ یونیورسٹی

کے نام

فہرست

گفتنی		5
پیش لفظ		9

(حصۂ اوّل)

حیات		
	پہلا باب	13
〃 〃	دوسرا باب	33
〃 〃	تیسرا باب	69
شخصیت		153

(حصۂ دوم)

شاعری		
〃 〃	فانؔی کی شاعری میں ادوار کی تقسیم	171
〃 〃	فکرو وجدان	199
〃 〃	اظہار و زبان	277
〃 〃	صوتی آہنگ	339
〃 〃	.... تکرارِ اصوات	381
〃 〃	.... بحور و اوزان	410
〃 〃	.... ردیف وقوافی	433
کتابیات		469
ضمیمے		489
〃 〃	Memory	495

گفتنی

(پہلے ایڈیشن کا ابتدائیہ)

پیشِ نظر مقالہ فانی بدایونی کی حیات، شخصیت اور شاعری کا ایک تنقیدی جائزہ ہے۔ موضوع کے انتخاب میں یہ احساس خاص طور پر کارفرما رہا ہے کہ بیسویں صدی کی تنقید نے معاصر غزل گو شاعروں پر جیسی اور جتنی توجہ صرف کرنی چاہیے تھی نہیں کی۔ اُردو غزل کے احیائے جدید میں فانیؔ، حسرتؔ، یگانہؔ، اصغرؔ اور جگرؔ کی خدمات مسلمہ ہیں۔ اُردو غزل کو حیاتِ نو بخشنے والوں میں فانیؔ کا نام سرِفہرست رکھا جاسکتا ہے۔ جو چیز فانیؔ کو معاصر غزل گو شاعروں سے ممتاز کرتی ہے وہ ان کی فکر اور ان کا مخصوص تصورِ حیات و مرگ ہی نہیں بلکہ ان کی فن کارانہ عظمت بھی ہے۔

فانیؔ کی حیات اور شاعری پر ابھی تک مستقل نوعیت کی کوئی ایسی تصنیف شائع نہیں ہوئی ہے جو تنقید یا سوانح کے نقطۂ نظر سے قابلِ اعتنا ہو۔ اس میں کلام نہیں کہ بعض نقادوں نے اُردو شاعری میں فانی کی قدر و قیمت متعین کرنے کی مبصرانہ کوشش کی ہے۔ ان میں پروفیسر رشید احمد صدیقی، پروفیسر آلِ احمد سرور، مجنوں گورکھپوری، پروفیسر احتشام حسین، پروفیسر خواجہ احمد فاروقی، پروفیسر فراق گورکھپوری، ڈاکٹر عبادت بریلوی، میکش اکبرآبادی، مسعود حسین ذوقی، نشور واحدی، محمد سبطین، مجتبیٰ حسین وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ ان نقادوں کی بصیرت سے انکار نہیں لیکن ان کی تنقیدی کاوشیں بہرحال مختصر مضامین کی صورت میں ہیں۔ ضرورت اس امر کی تھی کہ فانی کے فکر و فن کا تفصیل سے جائزہ لیا جائے۔

اردو میں صنفِ غزل کا اپنا ایک مزاج ہے۔ یہ بنیادی طور پر شاعری کی غنائی صنف ہے اور کئی اعتبار سے دوسری زبانوں کی غنائی اصناف سے مختلف بھی ہے۔ اس کی

انفرادی شخصیت کا تقاضا یہ ہے کہ اس کے پرکھنے، سمجھنے اور برتنے کے لیے تنقید کا کوئی مناسب طریقۂ کار تلاش کیا جائے۔ تحلیل نفسی کا طریقہ، افسانوی ادب کے بعد شاعری کی غنائی اصناف کے ساتھ زیادہ انصاف کرسکتا ہے کیوں کہ غنائی شاعری میں اظہار جذباتی ہوتا ہے اور شاعر کی چھپی ہوئی شخصیت کو پہچاننے میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی۔ اس میں شک نہیں کہ فن کار اپنے ماحول اور سماجی حالات سے اثر قبول کرتا ہے لیکن غنائی شاعر کے کلام میں اس کا اظہار بالواسطہ اور جذبے کی راہ سے ہوتا ہے۔ شاعر کو چند سماجی مقاصد عزیز ہوں بھی تو وہ ان کا اظہار غزل میں اس طرح نہیں کرتا جیسا کہ نظم کا شاعر کرسکتا ہے۔ انھیں وجوہ سے ہم نے نفسیاتی تجزیے کو مناسب حد تک اپنی تنقید میں جگہ دی ہے۔ جدید دور میں لسانیات کا علم بہت ترقی کر گیا ہے۔ اس کی مدد سے ادبی اور شعری تخلیق کے اسلوب اور صوتی حسن کی انفرادی خصوصیات کا سائنٹیفک تجزیہ ممکن ہوگیا ہے۔ اگرچہ اس طریقے سے ادبی تخلیق کی قدر و قیمت پوری طرح متعین نہیں کی جاسکتی لیکن یہ تجزیہ قدر و قیمت کے تعین میں مدد ضرور دے سکتا ہے۔ اردو میں کسی شاعر کے کلام کا اس زاویے سے تفصیلی مطالعہ نہیں کیا گیا ہے۔ اس مقالے میں لسانیاتی نقطۂ نظر سے فانی کی شاعری کے صوتی آہنگ کا تجزیہ ایک ابتدائی کوشش ہے۔

جہاں تک فانؔی کے سوانح کا تعلق ہے اس موضوع پر چند اہم مضامین رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔ وہ مضامین خاص طور پر اہمیت رکھتے ہیں جنھیں فانؔی کے جاننے والوں اور دوستوں نے تحریر کیا ہے، ان میں جوش ملیح آبادی، جگر مراد آبادی سیماب اکبر آبادی، قاضی عبدالغفار، ضیا احمد بدایونی، میکش اکبر آبادی، ماہر القادری، حیرت بدایونی، مختار احمد بدایونی، محمد سبطین، مسعود حسین ذوقی، وحید احمد، ضیائے عباس ہاشمی، تابش دہلوی، ضیاء الدین احمد برنی، نثار اٹاوی، (بحوالہ مولوی الطاف حسین) کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان مضامین میں حیاتِ فانؔی کے جستہ جستہ واقعات مل جاتے ہیں۔ ان میں سلسلہ قائم کرنے اور چھوٹی ہوئی کڑیوں کو ملانے کے لیے مزید تلاش و جستجو کی ضرورت تھی۔ راقم الحروف نے فانؔی کے عزیز و اقارب، احباب اور جاننے والوں سے شخصی ربط پیدا کرکے زیادہ سے زیادہ

معلومات بہم پہنچانے کی کوشش کی ہے ۔ سوانحی معلومات کی فراہمی کے سلسلے میں میکش اکبرآبادی، مختار احمد بدایونی، حیرت بدایونی اور نثار اٹاوی نے راقم الحروف کی خاص طور پر رہنمائی اور مدد فرمائی ۔ ان کے علاوہ حسب ذیل اصحاب کے پرخلوص تعاون کے بغیر اس کام کا سرانجام دینا ممکن نہ تھا: پروفیسر رشید احمد صدیقی، پروفیسر آل احمد سرور، جوش ملیح آبادی، پروفیسر ضیا احمد بدایونی، ماہر القادری، نجم آفندی، معز الدین ناظر یار جنگ، غلام پنجتن ، آفتاب احمد بدایونی، وحید احمد (سابق مدیر نقیب، بدایوں) سید محمد رضا، عابد سعید خاں فنالودی، احید الدین (نظامی پریس ۔ بدایوں) قریشہ بیگم (بھاوج فانی بدایونی) فراست علی خاں (برادر زادہ فانی بدایونی) امجد علی خاں (برادر نسبتی فانی بدایونی) سعدہ بیگم (زوجہ وجاہت علی خاں مرحوم) ہادی القادری بدایونی نور جہاں، قاضی جعفر حسین، منشی فیاض حسین، منشی چھوٹے خاں، سید علی سید ۔

اس مقالے کی تیاری میں پروفیسر ڈاکٹر مسعود حسین خاں (سابق صدر شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی) کی رہنمائی جو راقم الحروف کو حاصل رہی، ایک ایسی نسبت ہے جس پر فخر کیا جاسکتا ہے ۔ یہاں کچھ زرِ خالص عیار ہے تو وہ اسی نگاہِ کیمیا اثر کا فیض ہے ۔

مقالے کی تیاری اور اشاعت کے مختلف مرحلوں میں عزیزوں اور دوستوں نے جو مدد دی اس کا رسمی شکریہ ادا کرنا ان کی محبتوں کے ساتھ زیادتی ہوگی ۔

جناب میر اعظم علی صاحب (پروپرائٹر نیشنل بک ڈپو) نے، جو علم و ادب کی خدمت کا پرخلوص جذبہ رکھتے ہیں، اس کتاب کی طباعت کا بیڑا اٹھایا اور مختلف دشواریوں کے باوجود اس کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا ۔ میں ان کا بھی تہہ دل سے ممنون ہوں ۔

کچھ دوسرے ایڈیشن کے بارے میں

کتاب ''فانی بدایونی حیات، شخصیت اور شاعری کا تنقیدی مطالعہ'' کا پہلا ایڈیشن 1969ء میں شائع ہوا تھا جو نایاب ہوچکا ہے ۔ چوں کہ یہ کتاب مختلف یونیورسٹیوں کے بی اے (آنرز) اور ایم ۔ اے (اُردو) کے نصاب میں شامل ہے اس لیے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے طے کیا کہ اس کتاب کا طلبہ ایڈیشن شائع کیا

جائے۔ میں قومی کونسل کے وائس چیرمین پروفیسر گوپی چند نارنگ اور کونسل کے ڈائرکٹر ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ کا ممنون ہوں کہ ان کی توجہ اور دلچسپی سے اس کتاب کی دوبارہ اشاعت ممکن ہوسکی۔ ڈاکٹر شاہدہ تسنیم کا شکرگزار ہوں کہ انھوں نے بڑی محنت سے کتاب کی پروف ریڈنگ کی۔ جناب مصطفیٰ قاسمی پروپرائٹر شارپ کمپیوٹر (چادرگھاٹ، حیدرآباد) کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انھوں نے اپنی نگرانی میں اس کتاب کی کمپوزنگ کروائی۔

22-2-467، بازارنورالامرا،
حیدرآباد۔500023

مغنی تبسم

پیش لفظ

بیسویں صدی کے غزل گو شعرا میں فانی ایک ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ حسرت کے ساتھ انھوں نے بھی غزل کے احیاء میں نمایاں خدمت انجام دی ہے۔ ان کا اسلوبِ شعر میر و غالب کے تارِ حریر دورنگ سے ترکیب پاتا ہے لیکن ان کی شاعرانہ انفرادیت ان دونوں سے مختلف ہے۔ فانی یقیناً اس شاعرانہ عظمت کے حامل تھے کہ ان کے کلام کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے۔ ڈاکٹر مغنی تبسم نے اپنے لیے تحقیق کا موضوع فانی کی حیات و شاعری کو منتخب کیا اور بہت خوش اسلوبی کے ساتھ زیرِ مطالعہ تصنیف میں تنقیدی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

فانی کی حیات، شخصیت اور سیرت کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کے سلسلے میں انھوں نے وہ سب جتن کیے جو کسی سوانح نگار کو کرنا پڑتے ہیں۔ فانی کے عزیزوں، دوستوں اور واقف کاروں سے انٹرویو لیے، ان کے ملازمین اور ماماؤں کے در تک بلا تکلف پہنچے اور نتیجے کے طور پر فانی کی زندگی کے بعض دلچسپ گوشوں کو کامیابی کے ساتھ بے نقاب کیا۔ ان گوشوں کو سامنے لاتے وقت انھوں نے اس بات کا لحاظ رکھا ہے کہ وہ ایک شاعر کی زندگی سے دست و گریباں ہیں اور ادبی نقاد کے لیے شاعر کے صرف وہ پہلو اہمیت رکھتے ہیں جو اصلی ادبی شخصیت کو اُجاگر کرتے ہوں۔

فانی کی شخصیت اور شاعری کی گتھیوں کو سلجھانا اس لیے بھی دشوار ہے کہ وہ ایسے عہد کی پیداوار تھے جس کا عام فکری رجحان ''مثبت'' تھا... یعنی بیسویں صدی کے نصف اوّل کا حیات آفریں عہد تھا۔ نذرالاسلام اور جوش کا انقلابی زمانہ تھا، حسرت، جگر اور اصغر کی نشاطیہ اور رجائیہ شاعری کا دور تھا۔ یہ ہماری قومی تحریکِ آزادی کا دور تھا، دار و رسن کا دور تھا، مزدور و کوہکن کا دور تھا۔ مختصر یہ کہ ''بھگتی'' کا نہیں ''کرم'' کا یگ تھا جس میں للکار تھی، پکار تھی، جھنکار تھی ''اپنی خودی پہچان'' کا غلغلہ تھا۔ ''یزداں بہ کمند آور'' کی ہمتِ مردانہ تھی۔ ایک ایسی سیاسی معاشرتی اور الٰہیاتی رستاخیز کے زمانے میں فانی کی یہ آواز تنہا آواز ہے :

اک معمّہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے، خواب ہے دیوانے کا

'' مرمر کر جیے جانے کا'' یہ پیغام' روحِ عصر کے منافی تھا۔ آہنگ فانؔی' آہنگ عصر سے بالکل مختلف تھا اور یہی بنیادی مسئلہ مرگ و یاس منتخب کرتی ہے جو منکرِ زمانہ ہے اور جو عمرانی تنقید کی گرفت میں کسی طرح نہیں آتی۔ فانؔی کے نقاد کے لیے ایک اور دقت یہ ہے کہ فانؔی غزل کے شاعر ہیں اور غزل' رقص و موسیقی کی طرح عمرانیاتی تنقید سے زیر و زبر نہیں کی جاسکتی۔ لہٰذا فانؔی کی شخصیت اور اس کے فن کی گہرائیوں میں اترنے کے لیے اس کے نقاد کو بجا طور پر نفسیاتی اور لسانیاتی تنقید کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ فانؔی کا تمام تر اچھا کلام خود ان کی ذات کا اظہار ہے۔ ان کے کلام کے جس حصے میں اظہار کی یہ کیفیت نہیں ملتی وہ محض روایتی ہے اس لیے لائقِ اعتنا نہیں۔ فانؔی کی آگہی اور غفلت دونوں کا مرکز خود ان کی ذاتِ گرامی تھی۔ اس لیے اس ذاتِ گرامی کا تفصیلی جائزہ لینا ضروری ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غم و یاس فانؔی کی شاعری میں مسلک کے طور پر نمایاں ہوتے ہیں لیکن شوپنہائر کے فلسفۂ یاسیت اور فانؔی کی شاعرانہ یاسیت کا بنیادی فرق یہ ہے کہ ایک تجریدی فکر کا زائیدہ ہے اور دوسری زندگی کے ان منفی تجرباتِ غم پر مبنی ہے جن کی تفصیلات فانؔی کا کوئی نقاد کبھی بھی فراہم نہ کر سکے گا۔ تاہم فانؔی کے عنفوانِ شباب کے تجرباتِ یاس والم میں ان کے سخت گیر والد سے کشاکش اور گھر کی چہار دیواری کے معاشقوں کی ناکامیاں بھی شامل ہیں۔ ایک نوجوان اور حساس دل شاعر کے فکر و تخیل کو یاسیت کی تاریک راہوں پر گامزن کرنے کے لیے صرف یہی کافی ہیں۔ عمر کے ساتھ ساتھ '' دلِ فانؔی کی تباہی'' اور '' الم لامتناہی'' کے تجربات بڑھتے گئے۔ ابتدا میں یہ '' میت'' '' کفن اور کافور'' کے روایتی علائم میں ظاہر ہوتے رہے لیکن جوں جوں فانؔی' آہنگِ غالبؔ سے قریب تر ہوتے گئے' وارداتِ شاعرانہ' فکرِ شعری میں ڈھلتی گئی اور غمِ ذات شاعرانہ مسلک میں تبدیل ہو گیا۔

نفسیات کے اس تجزیے سے قطعِ نظر ڈاکٹر مغنی تبسم نے ایک اور دریچے سے بھی فانؔی کے حریمِ شعر میں داخل ہونے کی کوشش کی ہے۔ یہ ہے ادبی تنقید کا جدید نقطۂ نظر جس میں لسانیات کا شعر پر اطلاق کیا جاتا ہے۔ چوں کہ بنیادی طور پر شاعر کو ابلاغ و اظہار کے مسائل کو کسی نہ کسی زبان کے چوکھٹے میں حل کرنا پڑتا ہے اور زبان مجموعہ ہوتی ہے الفاظ کے جملوں میں دروبست کا' اور الفاظ مجموعہ ہوتے ہیں ان صوتی اکائیوں کا جنھیں '' صوتیہ'' کہا جاسکتا ہے' اس لیے فانؔی کے کلام کے صوتی آہنگ کا مطالعہ بھی ضروری تھا۔ فانؔی نے

اپنے مرگ دیاس کے لہجے میں غنائی مصوتوں اور مصمتوں دونوں سے کام لیا ہے۔ انھوں نے اپنے مخصوص لہجے کے اظہار کے لیے اپنا 'صوتی آرکسٹرا' خود تیار کیا ہے: منہ کے پچھلے حصے سے نکلنے والے مصوتے (vowels) جن میں گونج زیادہ ہوتی ہے' ایسی چٹانی آوازیں مثلاً (خ)' (ز) اور (ہ) جو ہوا کی رگڑ سے پیدا ہوتی ہیں اور جن میں آہ وکراہ کی نغمگی پائی جاتی ہے' چابک دستی کے ساتھ استعمال میں لائی گئی ہیں۔ فانی نے اپنے لہجے کی درماندگی کو طویل مصوتوں اور ہکاری بندشی آوازوں کے ایک ایسے صوتی جال سے ابھارا ہے جو ان کی تاثیر کو دوگنا کر دیتا ہے۔ فانی کی ''شاعرانہ صوتیات'' سے قطع نظر ڈاکٹر مغنی تبسم نے ان کی استعمال کردہ بحور کا بھی کامیابی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے اور بعض دلچسپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ میر کے بعد فانی کے یہاں بحرِ متقارب سولہ رکنی (جو اردو سے مخصوص ہے) کا بے تحاشا استعمال' یا ضبطِ غم کی کیفیات کا تفکرانہ انداز میں چھوٹی بحروں میں اظہار' ان تمام مسائل پر مدلل اور سائنسی انداز میں بحث کی گئی ہے۔ دراصل اس اندازِ تنقید کا اطلاق پہلی بار وسیع پیمانے پر کلامِ فانی پر کیا گیا ہے جس سے نہ صرف تفہیم کلامِ فانی میں اضافہ ہوتا ہے بلکہ دوسرے غزل گویوں کی شاعری کا مطالعہ کرنے کے امکانات بھی اُجاگر ہوتے ہیں۔

بہ ایں ہمہ لسانیات کا مطالعۂ شعر پر اطلاق بہت دور تک دستگیری نہیں کرتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شعر کے بحرِ ذخار کے کنارے ابھی تک علم اللسان سنگ ریزوں سے کھیل رہا ہے۔ خاص طور پر ایسی صورت میں جب کہ مشہور ماہرِ لسانیات بلوم فیلڈ (Bloomfield) کا ہیئتی طریق کار (جس میں زبان کا تجزیہ آوازوں سے شروع ہوتا ہے) حال میں دوسرے بڑے ماہر چومسکی (Chomsky) کے Transformational طریق کار سے شہہ پا چکا ہے' جہاں زبان کی اکائی بندی' ایک ترکیبی اندازِ فکر کو جگہ دے چکی ہے۔ شاعرانہ اظہار و ابلاغ کے مسائل کو سمجھنے کے لیے اب چومسکی کا فلسفۂ زبان زیادہ کارآمد نظر آنے لگا ہے اس لیے کہ یہ تجزیہ و تحلیل کے مقابلے میں زبان کے اس عمل کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے جو انسانی ذہن اور اصوات اور ترکیب اصوات کے درمیان بجلی کی سی سرعت کے ساتھ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ذہن کے اسی عمل سے گنجینۂ معنی کا طلسم تیار ہوتا ہے جس کا دوسرا نام شعر ہے۔ ادبی تنقید جس نے اب کسی حد تک عمرانیاتی گرفت سے رہائی حاصل کر لی ہے، ابھی تک شاعر کی ذات اور تخلیقِ شعر کے درمیان ٹھوکریں کھا رہی ہے اور

کھاتی رہے گی تا آں کہ عام زبان کی تخلیق، اور پھر زبان شعر میں اس کی ترکیب کا لسانیاتی حل تلاش نہ کر لیا جائے۔

ڈاکٹر مغنی تبسم کی پیش نظر تحقیقی تصنیف، اردو نقادوں کی توجہ کی اس لیے اور زیادہ محتاج ہے کہ انھوں نے ایک غزل گو کی شخصیت اور اس کے کلام کے طلسم کو کھولنے میں ان تمام حربوں کو استعمال کیا ہے جن سے تا حال کوئی نقاد مسلح ہو سکتا ہے۔ یہ حربے ابھی تک یورپی نقادوں کی گرفت میں تھے اردو میں پہلی بار وسیع پیمانے پر ان کا استعمال ڈاکٹر مغنی نے کیا ہے۔ اپنے تنقیدی خیالات اور تجزیے کے لیے انھوں نے ایک متوازن اور جچا تلا اسلوب بیان اختیار کیا ہے جس میں قول محال سے زیادہ استدلال، تحقیق اور تجزیے کو دخل ہے۔ مجھے امید ہے کہ اپنے اندازِ نقد اور اسلوب بیان دونوں لحاظ سے ڈاکٹر مغنی تبسم کا یہ تحقیقی مقالہ عرصے تک حریفان میکدۂ ادب کو نہ صرف چونکاتا بلکہ گرماتا بھی رہے گا۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں
صدر شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی

حیدرآباد
یکم جولائی 1968

حیات..................1

نسل۔نسب۔خاندان۔وطن۔مولد
پیدائش۔گھریلو ماحول۔تعلیم وتربیت
شعرگوئی کی ابتدا۔شادی

نسل اور خاندان

فانؔی نے خودنوشت حالات میں اپنی نسل اور خاندان کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے(1):

''نسلاً پٹھان ہوں۔ اصلی وطن کابل ہے۔ اس طرح کہ شاہ عالم بادشاہِ دہلی کے زمانے میں میرے مورثِ اعلیٰ اصالت خاں نامی ہندوستان آئے۔ دربارِ دہلی نے انھیں اور ان کے جانشینوں کو بہت کچھ نوازا۔ ممتاز عہدوں پر فائز کیے جانے کے علاوہ جاگیرات' خطابات' منصب وغیرہ سے سَرفراز کیے گئے۔

نواب بشارت خاں مرحوم جو میرے پردادا تھے' صُوبۂ بدایوں کے گورنر تھے۔ تقریباً دوسو مواضعات پر ان کی جاگیر مشتمل تھی مگر زمانے کے انقلاب نے رفتہ رفتہ یہ نوبت پہنچا دی کہ میرے والد محمد شجاعت علی خاں جو مورثِ اعلیٰ سے چھٹی پُشت میں تھے' پولیس کی ملازمت اختیار کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ چناں چہ قلیل آمدنی کے سہارے مرحوم نے اپنی ساری زندگی شرافت' دیانت' غیرت اور جُرأت کے ساتھ گزار دی۔''

نسل

فانؔی کا خاندانی تعلق یوسف زئی افغانوں کے قبیلے عمر خیل سے تھا(2) ہندوستان میں افغانوں کی آمد کا سِلسلہ مغلوں کے آنے سے بہت پہلے شروع ہو کر انگریزوں کے عہد تک جاری رہا۔ اُنھوں نے ابتدا میں فاتح کی حیثیت سے اِس سرزمین پر قدم رکھا اور یہاں اپنی حکومت قائم کی۔ مغلوں نے ہندوستان کی حکومت افغانوں سے چھینی تھی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ شکست خوردہ افغان ہمیشہ مغلوں کے حریف اور رقیب بَن کر تختِ دہلی پر آنکھ لگائے رہے اور جب بھی انھیں موقع مِلا' اقتدار حاصل کرنے کے لیے مغلوں سے برسرِ پیکار ہوئے۔ اس کش مکش کا سِلسلہ لودی اور سوری حکمرانوں سے چل کر نجیب الدّولہ' حافظ رحمت خاں' ضابطہ خاں اور غلام قادر تک پہنچتا ہے۔ ہندوستان کی بساطِ سیاست پر اس نسل کا عروج و زوال تاریخ کی ایک عبرت ناک داستان ہے۔

افغانوں کی تقدیر بننے اور بگڑنے میں خارجی حالات کے علاوہ ان کی نسلی خصوصیات کا بھی بڑا حِصّہ رہا ہے۔ جمال الدین افغانی نے اپنی قوم کے کردار پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

'' افغان قوم غیرت' خودداری' عزّتِ نفس اور حیرت انگیز شجاعانہ کارناموں کے باعث رُوئے زمین پر اپنی نظیر نہیں رکھتی۔ یہی وہ غیرت مندانہ صِفات ہیں جو کسی قوم کو حُریت اور استقلال کی زندگی وَدیعت کرتی ہیں۔''

وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

'' انتقام' عَداوت' خصومت' دشمنی' نزاع اور کینہ اس قوم کے نُمایاں اَوصاف ہیں۔ ان کا لباس' زبان اور ہیئت کذائی ان خصوصیات کے روشن ثبوت ہیں چناں چہ ان کی تیوری چڑھی ہوئی ان کی تنگ دِلی کا پتہ دیتی ہے۔ خندہ پیشانی کا ان میں تقریباً فقدان ہی ہوتا ہے تاہم ان کی زندگی کے بعض اطوار بُردباری اور متانت کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو ایک نظر میں نہایت قبیح اور دوسری نظر میں ان کی بقا کی ضامن کہی جاسکتی ہیں''(3)۔

انگریز مورّخین نے اپنی سیاسی دشمنی کی بنا پر افغان قوم کے کردار کو بہت کچھ مَسخ کر کے پیش کیا ہے لیکن وہ بھی ان کی سیرت اور شخصیت کی بعض اعلیٰ صِفات کا اعتراف کیے بغیر نہیں رہ سکے۔ چناں چہ جے۔ پی فیریر جہاں افغانوں کے خصائل میں ظُلم' اُجڈ پَن' بے رحمی' بے وفائی' انتقام' موقتی طور پر دلیری کے اظہار اور ناکامی پر پَست ہمّت ہوجانے کی عادت کا خاص طور پر ذِکر کرتا ہے' وہیں یہ بات بھی تسلیم کرتا ہے کہ:

'' وہ مسلمانوں کے تمام فرقوں میں سب سے زیادہ روادار ہوتے ہیں اور دوسرے عقائد رکھنے والوں کے ساتھ میل جول رکھتے ہیں۔ بلند ہمّتی ان کی پہلی خُوبی ہے جو دوسرے تمام اَوصاف پر حاوی ہوتی ہے''(4)۔

ہندوستان میں آباد ہونے کے بعد افغانوں پر یہاں کی آب وہَوا' ماحول اور معاشرت کا اثر پڑنا ناگزیر تھا جس کی وجہ سے ان کی نسلی خصوصیات پُوری طرح برقرار نہیں رہ

سکیں لیکن وہ یک سر مِٹ نہیں گئیں اور بدلے ہوئے حالات میں ان کے اظہار کے طریقے بھی بدل گئے۔ قیامِ ہندوستان کا افاغنہ پر خاص اثر یہ پڑا کہ ''یہ بچۂ کہستانی''، تعیش پسندی کا شکار ہو گیا۔ اس کی زبردست جذباتی اور عِلمی صلاحیتیں ذاتی عناد، تفرقہ پرستی اور خود غرضی کا شکار ہو گئیں۔ چناں چہ زوالِ سلطنتِ مغلیہ کے آخری دَور میں خاص طور پر روہیلکھنڈ کی انتشاری سیاست نے (جس سے براہِ راست فانؔی کے خاندان کا بھی تعلق رہا ہوگا) احمد شاہ اَبدالی کی فتح یابی سے بھی حسبِ منشا فائدہ نہ اُٹھانے دیا۔ یہی وجہ ہے کہ روہیلکھنڈ میں آزاد افغان ریاست کا خواب پریشان ہو گیا اور اس کی باقیات صرف ریاستِ رام پُور کی شکل میں رہ گئیں جہاں کا دربار تعیش پسندی اور نفسانیت کا بدترین نمونہ رہا ہے۔

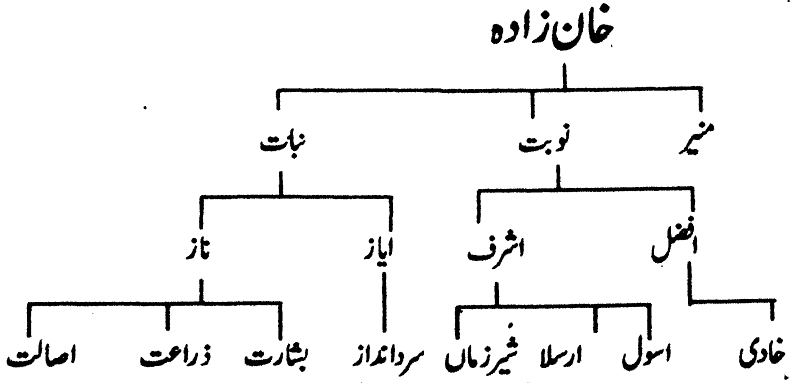
روہیلکھنڈ پر افغانیوں نے اپنے ظلم و تظلّم کی وجہ سے نہ تو وہاں کی رعایا کے دِلوں میں اپنے لیے جگہ پیدا کی اور نہ وہ کوئی بڑا تعمیری کام کر سکے۔ بہادری، جُرأت اور عزّتِ نفس کے مستثنیٰ واقعات سے قطع نظر اس عہد کی تاریخ غلام قادر رُوہیلہ کی سی سَفاکیوں سے بھری ہوئی ہے۔

نسب اور خاندان

فانؔی کے نسب کے بارے میں ہماری معلومات کسی قدر تشنہ ہیں۔ تحقیق و تفتیش کے باوجود ان کے نسب نامے کی چند کڑیاں نہیں مِلائی جا سکیں۔

فانؔی کے بزرگوں میں نواب بشارت خاں ہی کی شخصیت ایسی نظر آتی ہے، جس کا ذِکر مورّخین، فانؔی کے سوانح نگاروں اور خود فانؔی نے بھی کیا ہے۔ بشارت خاں، نجیب خاں (نجیب الدولہ) کے چچا تھے۔ یہ روایت عام طور پر مِلتی ہے کہ نجیب خاں اپنے چچا بشارت خاں کے ہَمراہ اپنے وطن موضع ماناری سے، جو اٹک پار پشاور سے پچیس کوس کے فاصلے پر واقع ہے، روانہ ہو کر ہندوستان آئے (5)۔ لیکن بعض تذکروں اور تواریخ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بشارت خاں، نجیب خاں سے بہت پہلے ہندوستان آ چکے تھے۔ ایک بیان یہ ہے کہ وہ 1720ء میں تلاشِ معاش کے سِلسلے میں داؤد خاں کے ساتھ ہندوستان آئے (6)۔ بشارت خاں کے دو بھائی ذراعت خاں اور اصالت خاں بھی ہندستان آ گئے تھے۔ اللہ بخش یوسفی نے لکھا ہے کہ: ''اِن تینوں بھائیوں کی اِملاک، کاغذاتِ مال میں بدستور ان

کے نام درج ہیں تا آں کہ طویل غیر حاضری سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے ان کے متعلقین نے 25 راپریل 1774ء کو تمام جائیداد اپنے نام مُنتقل کرالی اور وہ اس وقت تک اس پر قابض اور موضع مانیری کی کندی عامل خیل' ٹل بوچا خیل میں آباد ہیں''(7)۔ بشارت خاں کے بھائی اصالت خاں' نجیب خاں کے والد تھے (8) اور اصالت خاں کے والد کا نام عنایت خاں بتایا جاتا ہے (9)۔ خلاصۃ الانساب مؤلفہ رحمت خاں اور حیاتِ لودی مؤلفہ عبدالحکیم خاں لودی میں دیے گئے شجروں سے نجیب خاں کی ولدیت کا کچھ پتہ نہیں چلتا۔ صرف عمرخیل سے ان کا تعلق ظاہر ہوتا ہے۔ یوسف زئی افغان میں جو شجرے دیے گئے ہیں ان میں نجیب خاں کے والد کا نام عجم اور دادا کا نام اللہ یار بتایا گیا ہے (10)۔ بشارت خاں' ذراعت خاں اور اصالت خاں کے والد کا نام'' ناز'' اور دادا کا نام'' نبات'' درج ہے۔ مؤلف یوسف زئی افغان کے بیان کے بہ موجب نجیب خاں کا تعلق عمرخیل کی ذیلی شاخ نظرخیل سے تھا اور بشارت خاں' عمرخیل کی دوسری ذیلی شاخ بوچا خیل سے تعلق رکھتے تھے۔ انھوں نے بشارت خاں کا شجرۂ نسب بہ طورِ ذیل ظاہر کیا ہے (11):



مؤلف'' یوسف زئی افغان'' کا اِدّعا یہ بھی ہے کہ حافظ رحمت خاں اور داؤد خاں بھی عمرخیل سے تعلق رکھتے تھے (12) جب کہ خود حافظ رحمت خاں نے اپنا سلسلہ قبیلہ موتی زئی کے بانی محمود خاں سے بتلایا ہے (13) جن کا سلسلہ شہاب الدین خاں کوتہ کے توسط سے بڑیچ بن شرخبوں سے ملتا ہے (14)۔ اس کے برخلاف عمرخیل کا سلسلہ شرخبوں کے بھائی تک پہنچتا ہے۔ یہ دونوں بھائی سڑبن قیس عبدالرشید کے بیٹے تھے (15)۔ مؤلف یوسف زئی افغان نے تمام شجروں کے مآخذات کی تفصیل سے صراحت نہیں کی ہے اور یہ نہیں

بتایا کہ خلاصۃ الانساب اور دیگر قدیم شجروں سے اختلاف کا کیا جواز ہے۔قدیم شجروں اور تواریخ پر بھروسا کیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ بشارت خاںؔ نجیب خاں کے حقیقی چچا تھے اور عمر خیل سے تعلق رکھتے تھے۔اِن کے والد کا نام ناؔزتھا یا عنایت؟اور حقیقت میں وہ عمر خیل کی ذیلی شاخوں بوچا خیل اور نظر خیل میں سے کِس شاخ سے تعلق رکھتے تھے؟ یہ اُمور ہنوز تحقیق طلب ہیں۔

فانؔی نے اصالت خاں کو اپنا مورثِ اعلیٰ اور بشارت خاں کو پردادا لکھا ہے۔فانؔی کے بیان کے بہ موجب اصالت خاں کا شاہ عالم کے زمانے میں ہندوستان آنا تو ثابت ہوتا ہے لیکن شاہ عالم ثانی کے دربار سے وابستگی کا حال تواریخ سے نہیں کُھلتا۔

بشارت خاں کے بارے میں بیان کیا جاتا ہے کہ وہ نجیب خاں کے چچا بھی تھے اور خُسر بھی۔

بشارت خاں کی بیٹی کے انتقال کے بعد دوندے خاں نے نجیب خاں کو اپنی دامادی میں لے لیا تھا (16)۔ ہندوستان پہنچ کر بشارت خاں اور داؤد خاں نے سرولی میں ایک ہندو سردار کی ملازمت اختیار کر لی تھی۔اس کا نام مدن شاہ بتایا جاتا ہے(17)۔مشہور ہے کہ بعد ازاں وہ دوندے خاں کے ملازم ہو گئے تھے اور اس کی فوج کے سردار بنا دیے گئے تھے۔ فانی اور فانؔی کی تقلید میں ان کے سوانح نگاروں نے بشارت خاں کو بدایوں کا گورنر لکھا ہے (18)۔ فانؔی نے لکھا ہے کہ نواب بشارت خاں کی جاگیر تقریباً دوسو مواضعات پر مشتمل تھی(19)۔ بریلی گزیٹیر سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بشارت خاں ''سینہا'' کے صُوبے دار تھے۔ یہ علاقہ آنولہ اور بریلی کے درمیان واقع ہے۔1813ء میں آنولہ میں شامل تھا۔ روہیلوں نے اسے 51-1750ء میں فتح کیا تھا۔یہاں ایک قصبہ جو پہلے سردار خاں کے بیٹے احمد کے نام پر احمد نگر کہلاتا تھا' بشارت خاں کے نام پر بشارت گنج سے موسوم ہوا۔ بلاس پور میں بشارت خاں کا مقبرہ نہایت خوب صورت اور قابل دید ہے(20)۔

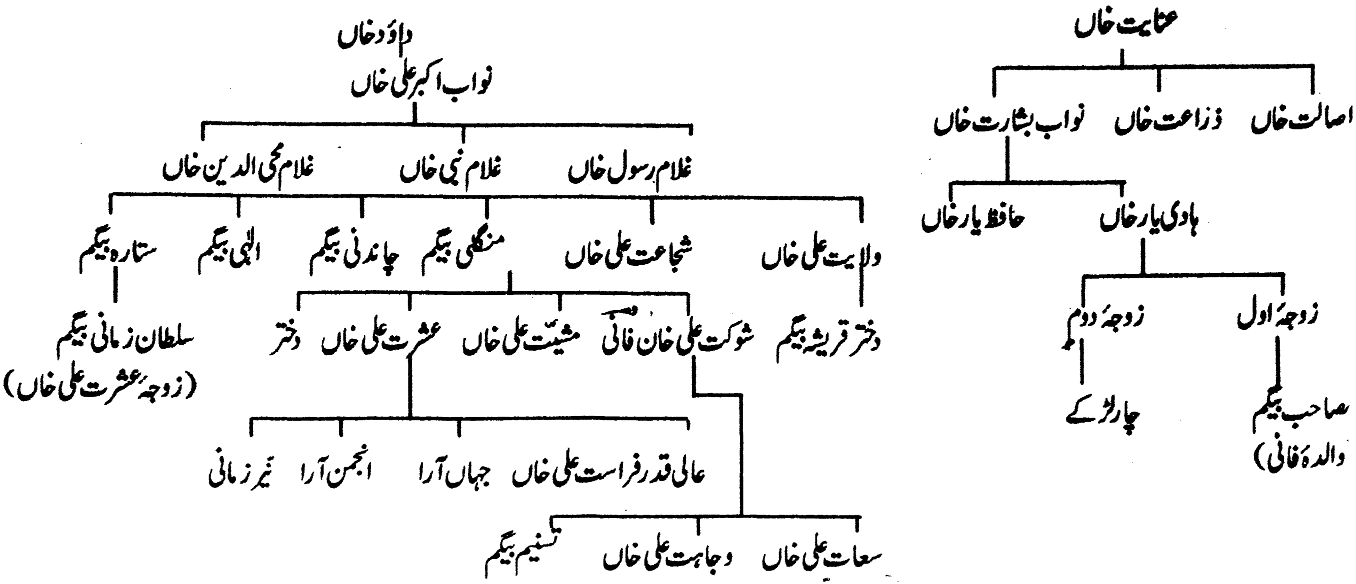
فانؔی نے بشارت خاں کو اپنا پردادا لکھا ہے(21) لیکن مختار احمد بدایونی انھیں پرنانا بتاتے ہیں(22) اور ضیا احمد بدایونی ان دونوں سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ وہ فانؔی کے دادا غلام نبی خاں کے حقیقی بھائی ہوتے تھے(23)۔ضیا احمد بدایونی کی معلومات کا ذریعہ، جیسا کہ خود انھوں نے تحریر کیا ہے، ایک معمر خاتون (فانؔی کی حقیقی تایازاد بہن) ہیں

جن کے بیان پر ترجیح دینے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی۔ بدایوں میں اِن خاتون سے راقم الحروف نے بھی ملاقات کی۔ ان کے علاوہ فانی کے دوسرے اقارب سے استفسارات کیے اور جن سے ربط پیدا نہ ہوسکا' مختار احمد بدایونی نے ان سے معلومات حاصل کر کے بہم پہنچائیں۔ مختلف بیانات سے یہ واضح ہوتا ہے کہ فانی کے پڑدادا نواب اکبر علی خاں تھے اور نواب بشارت خاں ان کے رشتے کے بھائی ہوتے تھے۔ اِس بنا پر فانی کا انھیں پردادا کہنا صریحاً غلط بھی نہیں ہے۔ دوسری طرف فانی کی والدہ مصاحب بیگم' بشارت خاں کی حقیقی نواسی ہوتی تھیں۔ اِس رشتے سے بشارت خاں فانی کے پڑنانا ہوتے ہیں۔ اِس وضاحت سے فانی اور مختار احمد بدایونی کے بیانات میں بہ ظاہر جو تضاد محسوس ہوتا ہے' رفع ہو جاتا ہے۔ فانی نے اپنے خودنوشت حالات میں نواب اکبر علی خاں کا ذکر نہیں کیا' اور بشارت خاں کو اپنا پڑدادا بتایا تو اس کی وجہ یہی ہوسکتی ہے کہ نواب بشارت خاں کی شخصیت زیادہ متعارف اور مشہور تھی۔

نواب اکبر علی خاں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ تحصیل دار تھے۔ رمضان پور' سوت پور' حاجی پور' ککرالہ اور روضۂ اخلاص خاں کے نواح میں ان کی بڑی زمین داری تھی۔ بدایوں کے محلّہ' براہم پور میں ان کی ایک وسیع حویلی تھی جو ''محل'' کے نام سے مشہور تھی (24)۔

غدر 1857ء کے موقع پر روہیلوں نے اقتدار حاصل کرنے کے لیے آخری بار سردھڑ کی بازی لگادی۔ بریلی کے صدرامین نواب خاں بہادر خاں' روہیلکھنڈ کی سلطنت کے دعوے دار ہوئے اور نواب نیاز محمد خاں کو باغی افواج کا جرنل مقرر کیا۔ غلام نبی خاں بسولی کے تحصیل دار مقرر کیے گئے۔ قصبہ ککرالہ میں باغیوں اور انگریز افواج کے درمیان گھمسان کی لڑائی ہوئی جس میں باغیوں کو شکست اُٹھانی پڑی۔ اِس شورش کو ناکام بنانے کے بعد انگریزوں نے جس طرح اپنے انتقام کی آگ بجھائی وہ تاریخ کی ایک اندوہ ناک داستان ہے۔ صرف ضلع بدایوں میں 117 اشخاص کو پھانسی دی گئی اور 21 افراد قتل کیے گئے۔ سیکڑوں لوگوں کو مختلف قسم کی سزائیں دی گئیں' ان کی جائیداد واملاک ضبط کرلی گئیں (25) نہیں معلوم' اس داروگیر میں غلام نبی خاں کا کیا حشر ہوا۔ بس اِتنا پتہ چلتا ہے کہ ان کی جائیداد کا بڑا حِصّہ اس شورش کے نذر ہوگیا (26) اور جو بچ رہا وہ غلام نبی کے بعد ان کے بیٹوں' ولایت علی

شجرۂ خاندان فانی بدایونی(۱)



(۱) یہ شجرہ بدایوں میں مقیم، فانی کے اعزّا و اقارب کی فراہم کردہ معلومات کی مدد سے تیار کیا گیا ہے۔

خاں اور شجاعت علی خاں میں تقسیم ہوگیا۔ خاندانی ریاست اور امارات کے زوال نے شجاعت علی خاں کو مجبور کر دیا کہ وہ زندگی گزارنے کے لیے اپنی قوتِ بازو پر بھروسا کریں۔ انھوں نے پولیس کی ملازمت اختیار کر لی اور کفایت شعاری سے کام لے کر اپنی خاندانی آن بان کو برقرار رکھنے کی پوری کوشش کی (27) اور کچھ روپیہ پس انداز کر کے براہم پور میں مزید جائیداد خرید لی۔ شجاعت علی خاں کی بیوی مصاحب بیگم اِن کے چچازاد بھائی ہادی یار خاں کی بیٹی تھیں۔ انھیں کے بطن سے شوکت علی خاں پیدا ہوئے۔

وطن، مولد اور پیدائش:

بدایوں، جسے شوکت علی خاں فانیؔ کا گہوارۂ تربیت بننے کا فخر حاصل ہے، صُوبہ جاتِ مُتحدہ کا مردم خیز شہر ہے۔ زمانۂ قدیم ہی سے یہ عُلوم وفنون کا بڑا مرکز رہا ہے۔ ایک روایت ہے کہ راجہ مہی پال نے یہاں پاٹھ شالاؤں کی کثرت دیکھ کر اس کا نام 'بیدا موں' یعنی 'بید سکھانے کی جگہ' رکھا تھا (28)۔ مسلمانوں نے بھی یہاں کئی مکتب اور دارالعلوم قائم کیے۔ شمس الدین التمش نے اپنے آقا سلطان معزالدین کے نام پر ایک بڑی درس گاہ ''مدرسۂ معزیہ'' کی بنا ڈالی تھی، جس کے آثار کھنڈر کی صورت میں آج بھی جامع مسجد شمسیہ کے عقب میں موجود ہیں (29)۔ ہندوستان کے باہر دُور دراز علاقوں سے لوگ تحصیلِ علم کے لیے بدایوں آیا کرتے تھے۔ وسطِ ایشیا میں منگولوں نے لُوٹ مار اور غارت گری کا بازار گرم کر دیا تو بہت سے لوگ جان بچا کر ہندوستان آئے اور یہاں پناہ گزیں ہو گئے۔ اُن میں علماء اور اکابر بھی تھے۔ جو لوگ سکون کے ساتھ علمی کاموں میں زندگی بسر کرنا چاہتے تھے، انھوں نے دہلی کے مقابلے میں بدایوں میں قیام کرنے کو ترجیح دی (30)۔ خود بدایوں کی سرزمین سے کئی ایسی باکمال ہستیاں اُبھریں جنھوں نے ہندوستان گیر شہرت حاصل کی۔ اِن علما، ادبا اور شعرا میں جو بدایوں میں پیدا ہوئے یا جنھوں نے اپنی زندگی کا قابلِ لحاظ حصّہ یہاں گزارا، چند قابلِ ذکر نام یہ ہیں:

مُلّا عبدالقادر بدایونی، شیخ شہاب الدین مہمرہ، مولانا رضی الدین صفانہ، نواب ظہور اللہ نوا، علی احمد اسیر، بیخود بدایونی، دیبی سہائے سحر، قمر بدایونی، غلام امیر نقاد وغیرہ، بے شمار شہدا اور بزرگانِ دین نے بھی اس خِطۂ ارض کو اپنے قدوم سے شرف بخشا۔ ان میں سے

بیش تر یہیں پیوندِ خاک ہوئے۔

اِسی لیے امیر خسرؔو نے لکھا تھا:

زبس کز مرقدِ اہلِ بصیرت منبعِ جو دست
بہ جائے سرمہ دردیدہ کشم خاکِ بدایوں را

حضرت نظام الدین اولیاؒ کا یہ قول ''فوائد الفواد'' میں درج ہے کہ: ''در بدایوں بسیار بزرگان خفتہ اند'' حضرت اعظم شہید' ملہم شہید' ابراہیم شہید' نظام بخاری' سید شرف الدین اعلیٰ' قاضی دانیال قطری' ان لاتعداد بزرگوں میں سے چند ہیں جو باہر سے آئے اور یہیں کے ہو رہے۔ حضرت نظام الدین اولیاؒ' حضرت علی مولا بزرگ' حضرت بدرالدین شاہ ولایت موئے تاب اور حضرت خواجہ اخی سراج الدین وغیرہ بدایوں ہی میں پیدا ہوئے۔

شہر بدایوں عرصے تک راجگانِ دہلی کے زیرِ نگیں رہا۔ مسلمانوں نے گیارھویں صدی کے اوائل میں اِس سرزمین پر قدم رکھا جب کہ 1028ء میں محمود غزنوی کے بھانجے سیّد سالار مسعود غازی نے بدایوں کو فتح کیا اور راجہ کی تادیب کر کے چلا گیا (31)۔ دہلی پر تُرکوں کے قبضے کے بعد سے یہ علاقہ دہلی کے مسلمان حکم رانوں کے زیرِ اقتدار تھا۔ یہاں تک کہ اورنگ زیب کے انتقال کے بعد جب سلطنتِ مغلیہ کا شیرازہ بکھر گیا تو بدایوں بھی مغل حکمرانوں کے ہاتھ سے نِکل گیا اور سردار محمد خاں بنگش نے اِس پر قبضہ کر کے اپنی ریاست فرخ آباد میں شامل کرلیا۔ بنگش خاندان کے زوال کے بعد صوبہ کٹھیر پر روہیلے افغان قابض ہو گئے اور ان کے نام کی نِسبت سے سارا علاقہ روہیل کھنڈ کہلانے لگا۔ ہم جانتے ہیں کہ روہیلے کس طرح باہمی نفاق اور عداوت کی وجہ سے شجاع الدولہ' مرہٹوں اور انگریزوں کی سازش کا شکار ہو گئے۔ 1774ء کی فیصلہ کن جنگ میں حافظ رحمت خاں کی شہادت کی خبر ان کے لیے خانہ بربادی اور نکبت و فلاکت کا پیام بن گئی۔ بدایوں کچھ عرصے تک اَودھ کی ریاست سے مُلحق رہا۔ 1801ء میں یہ علاقہ نواب اودھ نے خراج کے بقایے کے ضمن میں اِیسٹ انڈیا کمپنی کے حوالے کر دیا۔

غدر 1857ء کے بعد بدایوں ایک ایسا قبرستان بن گیا جس میں ماضی کی روایاتِ عظیم دفن تھیں۔ جاگیرداریت کا زوال ہوا تو بیش تر تہذیبی قدریں بھی فنا ہو گئیں۔ مکتب سونے پڑ گئے اور خانقاہیں ویران ہو گئیں۔ معاشی پستی کے ساتھ اخلاقی انحطاط اور جہالت کا

دَور دورہ ہوا۔ حکم راں طبقے نے اہم مسائل سے عوام کی توجہ ہٹانے کے لیے فرقہ وارانہ عصبیت کو ہَوا دی ۔ محرم کے تعزیوں اور دسہرے کے جلسوں پر خون خرابے ہونے لگے (32)۔ اصلاحی تحریک اور انگریزی تعلیم نے یہاں ابھی اپنا رنگ نہیں جمایا تھا۔ سارے شہر میں صرف ایک گورنمنٹ ہائی اسکول تھا جس میں عربی اور فارسی کے ساتھ انگریزی پڑھائی جاتی تھی۔ لیکن مسلمان اور بالخصوص افغان اپنی اولاد کو انگریزی پڑھانا گوارا نہیں کرتے تھے۔

اس ماحول میں 13 ستمبر 1897ء کو شوکت علی خاں فانؔی نے بدایوں کے قصبے اِسلام نگر میں آنکھ کھولی جہاں ان کے والد شجاعت علی خاں پولیس کے تھانے دار تھے۔ وہ اپنے والدین کی دوسری اولاد تھے۔ ان سے پہلے ایک لڑکی تولد ہو کر چھٹی کے دن انتقال کر گئی تھی (33)۔ ضیا احمد بدایونی نے تھانہ بلسی کو فانؔی کا مولد قرار دیا ہے (34) لیکن اس ادعا کے ثبوت میں انھوں نے کوئی واضح دلیل پیش نہیں کی۔ شیخ وحید احمد نے دیوان فانؔی کے دیباچے میں خود فانؔی سے معلومات حاصل کر کے ان کے مختصر حالاتِ زندگی تحریر کیے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے کہ فانؔی قصبہ اِسلام نگر میں پیدا ہوئے۔ یہ دیوان 1921ء میں نقیب پریس بدایوں سے شائع ہوا تھا اور فانؔی نے ہی اس کے پُروف کی تصحیح کی تھی (35)۔ اِن حقائق کے پیشِ نظر اسلام نگر ہی کو فانؔی کا مولد ماننا پڑے گا۔ حیرت بدایونی کا بیان ہے کہ اسلام نگر میں شجاعت علی خاں کی زمین داری بھی تھی (36) لیکن بدایوں میں فانی کے اعزّا اور ان کے جاننے والے اس کی تردید کرتے ہیں۔

فانؔی کی پیدائش کے کچھ عرصہ بعد شجاعت علی خاں تبدیل ہو کر بدایوں آ گئے اور محلہ براہم پور کے آبائی مکان میں فروکش ہوئے (36)۔

گھریلو ماحول

فانؔی نے جب ہوش سنبھالا تو ان کے اَطراف ایک ایسا ماحول تھا جس میں ماضی کی روایت خوب وزشت کا پیمانہ بنی ہوئی تھی۔ بزرگوں کی زندگی کے واقعات اور خاندانی امارت کے تذکرے کانوں میں پڑتے رہتے تھے۔ محلہ براہم پُور میں شجاعت علی خاں کی حویلی کے قریب اِن کے رشتہ داروں حافظ یار خاں، ہادی یار خاں اور ولایت علی خاں وغیرہ

کی کوٹھیاں تھیں۔ سارے علاقے میں انھیں کے خاندان کے لوگ آباد تھے۔ ان میں وراثت کی تقسیم، جائداد کی ملکیت کے جھگڑوں اور رشک وحسد کی وجہ سے پھوٹ پڑی ہوئی تھی۔ شجاعت علی خاں اپنے ''محل'' میں اس آن بان سے رہتے تھے کہ دیکھنے والوں کو گمان ہوتا تھا کہ وہ بے انتہا دولت کے مالک ہیں۔ شاید اس شہرت کی بنا پر محمد سبطین، مختار احمد اور حیرت بدایونی نے ان کی امارت اور دولت مندی کا ذکر مبالغے کے ساتھ کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ آبائی جائداد کچھ تو غدر کے ہنگاموں کے نذر ہوگئی اور جو باقی رہ گئی تھی، تقسیم در تقسیم کے بعد اس کا قلیل حصہ، تھوڑی سی زمینداری اور چند مکانات کی صورت میں شجاعت علی خاں کو ورثے میں ملا تھا۔ اگر اس جائیداد کی آمدنی بہ قول مختار احمد بدایونی تیرہ چودہ سو روپے (38) ہوتی یا کم از کم سبطین احمد کے تخمینے کے بہ موجب چار پانچ سو روپے ماہوار ہی (39) ہوتی تو شجاعت علی خاں پولس کی تھانہ داری قبول نہ کرتے جس کی تنخواہ اس زمانے میں صرف پندرہ یا بیس روپے ماہوار تھی۔ اس ضمن میں خود فانؔی کا یہ بیان بھی قابل غور ہے کہ: '' زمانے کے انقلاب نے رفتہ رفتہ یہ نوبت پہنچادی کہ میرے والد پولس کی ملازمت اختیار کرنے پر مجبور ہوگئے تھے۔ چناں چہ قلیل آمدنی کے سہارے مرحوم نے اپنی ساری زندگی شرافت، دیانت غیرت اور جرأت کے ساتھ گزاردی'' (40) یاد رکھنا چاہیے کہ یہ آمدنی فانؔی کے نقطۂ نظر سے قلیل تھی جو بہت شاہ خرچ آدمی تھے۔ حاصلِ کلام یہ کہ شجاعت علی خاں کو جائیداد سے جو کچھ ملتا تھا وہ خاندانی امارت کا بھرم رکھنے کے لیے کچھ کفایت نہیں کرتا تھا اور انھیں ہاتھ روک کر روپیہ خرچ کرنا پڑتا تھا۔ حیرت بدایونی نے لکھا ہے کہ (وہ) '' ضرورت سے زیادہ محتاط بھی واقع ہوئے تھے اور ان کی کفایت شعاری کی عام شہرت تھی'' (41)۔ اس گھرانے کے طرزِ زندگی میں مذہب کا رنگ نمایاں تھا۔ شجاعت علی خاں غیر مقلد تھے اور اپنے عقائد میں بہت سخت تھے (42)۔

تعلیم وتربیت

فانؔی کی ابتدائی تعلیم وتربیت بدایوں میں ہوئی۔ جب وہ پانچ برس کے ہوئے تو والد نے ان کے لیے گھر پر مکتب جمادیا۔ قرآن شریف ختم کرنے کے بعد مولوی وحید اللہ خاں صاحب سے فارسی پڑھنی شروع کی جو گورنمنٹ ہائی اسکول بدایوں میں ٹیچر تھے اور شجاعت علی

خاں سے قرابت رکھتے تھے (43)۔ مکتب میں لیاقت حسین خاں (ولد فدا حسین خاں) اور غریب شاہ کے دولڑکے عبدالغنی خاں اور عبدالکریم خاں، فانی کے ہم دَرس تھے (44)۔ اس زمانے میں مسلمان عام طور پر انگریزی تعلیم کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتے تھے اور بعض لوگ تو اسے کفر سمجھتے تھے۔ خوش قسمتی سے فانی کو وحید اللہ خاں جیسا روشن خیال استاد ملا تھا۔ وہ اگرچہ زیادہ انگریزی نہیں جانتے تھے لیکن انگریزی زبان میں اس کے ذریعے پڑھائے جانے والے علوم کی اہمیت اور ضرورت سے خوب واقف تھے۔ انھوں نے انگریزی تعلیم کے بارے میں شجاعت علی خاں کے شکوک رَفع کیے (45) اور انھیں کے اسکول کے ایک ٹیچر منشی فیض اللہ صاحب، فانی کو انگریزی پڑھانے لگے (46)۔

مکتب کی تعلیم ختم کرنے کے بعد فانی نے گورنمنٹ ہائی اسکول بدایوں میں داخلہ لیا۔ یہاں سے پانچ سال بعد 1897ء میں انٹرنس کا امتحان کامیاب کیا (47)۔ اس زمانے میں انٹرنس تک پڑھ لینا ہی بہت بڑی بات تھی لیکن فانی مزید تعلیم حاصل کرنا چاہتے تھے۔ بدایوں میں کوئی کالج تھا ہی نہیں، اس لیے ان کے شوق کو دیکھ کر شجاعت علی خاں نے انھیں بریلی جانے کی اجازت دے دی۔ بریلی کالج میں رہ کر فانی نے انگریزی ادب اور فلسفے کا خاص طور پر مطالعہ کیا اور یہاں سے 1901ء میں بی۔ اے کی ڈگری اعزاز کے ساتھ حاصل کی (48)۔ اس وقت فانی اپنے شہر میں دوسرے یا تیسرے گریجویٹ تھے (49)۔

شعر گوئی کی اِبتدا

بچپن ہی سے فانی کی طبیعت شعر گوئی کی طرف مائل تھی۔ ابتداً ان کے مذاقِ شعری کی تربیت میں مکتب کے استاد مولوی وحید اللہ خاں کا بڑا حِصہ رہا جو ایک خوش فِکر شاعر تھے اور فارسی اور اردو شاعری کا سُتھرا ذوق رکھتے تھے۔ مکتب کی تعلیم کے زمانے میں فانی نے محض اپنے شوق سے مختلف اساتذہ کے دواوین پڑھ ڈالے تھے۔ ابھی ان کی عمر مشکل سے گیارہ سال ہوگی کہ خود بھی شعر کہنے لگے اور نام کی مناسبت سے شوکت تخلص اختیار کیا۔ شجاعت علی خاں کو جب اس کا عِلم ہوا تو وہ بہت برافروختہ ہوئے۔ وہ پرانے خیال کے کٹر مذہبی آدمی تھے اور شاعری کو شوقِ فضول سمجھتے تھے، بھلا کم عمری میں بیٹے کے اِس شغل کو کیوں کر گوارا کرسکتے تھے۔ حیرت بدایونی نے یہ واقعہ فانی کے حوالے سے بیان کیا ہے کہ ایک روز وہ

اپنے والد کے مُصلّے پر بیٹھے مشقِ سخن کر رہے تھے، اچانک شجاعت علی خاں آ گئے۔ والد کو آتا دیکھ کر فانؔی بہت سٹپٹائے اور کاغذ جانماز پر چھوڑ بھاگ کھڑے ہوئے۔شجاعت علی خاں نے کاغذ اُٹھا کر دیکھا۔ یہ شعر لکھے ہوئے تھے:

ساقی اس میں ڈال دے سب میکدے کے خم
آیا ہے آج ہاتھ میں ساغر شراب کا
لالہ پہ جھک پڑی ہے گُلِ یاسمن کی شاخ
یا دستِ نازنین میں ہے ساغر شراب کا

اول تو انھیں شاعری ہی سے کد تھی، پھر اِس عمر میں ایسے رِندانہ خیالات! شجاعت علی خاں آپے سے باہر ہو گئے۔ انھوں نے بیٹے کو تنبیہہ کی کہ آئندہ شعر گوئی سے باز رہیں (50)۔لیکن یہ نشہ نہ اُترنا تھا نہ اُترا۔ فانؔی چھپ چھپ کر شعر کہتے اور بیاض میں جمع کرتے رہے۔ہنر کی داد، فن کار کی جان سوزی کا سب سے بڑا صِلہ ہوتی ہے۔لیکن یہاں تو صرف بے دادتھی، اب داد کیسے اور کس سے حاصل کریں۔ اِس کے لیے بھی راستہ نکالنا پڑا۔ والد کی عدم موجودگی میں مکتب کے ساتھیوں کو جمع کرتے۔ کہیں نہ کہیں سے سوزنی، جاجم، دری اور کچھ نہیں تو گھوڑے یا بَیلوں کی جھول ہی فراہم کر کے بچھائی جاتی اور محفلِ شعر گرم ہوتی تھی (51)۔ یہ سلسلہ کچھ عرصہ اسی طرح جاری رہا۔ یہاں تک کہ 1898ء میں انھوں نے اپنا پہلا دیوان مرتب کرلیا۔شومیِ قسمت سے یہ بیاض والد کے ہاتھ لگ گئی۔ وہ غصے سے آگ بگولہ ہو گئے اور بیٹے کی یہ عزیز متاع نذرِ آتش کر دی (52)۔ اس دیوان کے ضائع ہونے کا فانؔی کو بہت صدمہ ہوا۔ اسی سال انھوں نے بریلی کالج میں داخلہ لیا۔ وہاں پہنچ کر انھیں قدرے آزادی نصیب ہوئی اور ان کی شاعری ایک نئی فضا میں پَرواز چڑھنے لگی۔ یہاں انھیں شاعر کی حیثیت سے ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔جس سال وہ کالج میں داخل ہوئے، وہاں کے پرنسپل الہ آباد یونیورسٹی کے فیلو بنا دیے گئے۔ اِس سلسلے میں ایک تہنیتی جلسہ مُنعقد ہوا۔فانؔی نے اس موقع پر ایک قصیدہ ترکیب بند کی صورت میں لکھ کر سُنایا (53) جسے بے حَد پسند کیا گیا۔اب کالج کے ساتھی اکثر انھیں گھیرے رہتے۔وہ فرمائش کر کے فانی کا کلام سُنتے اور اِصرار کر کے ان سے غزلیں کہلواتے۔ایک بار یوں ہوا کہ کئی دِنوں تک انھوں نے کوئی نئی چیز نہیں سُنائی تو انھیں کمرے میں بند کر دیا گیا اور فانؔی کو اُس وقت تک چھٹکارا نہیں مِلا

جب تک اُنھوں نے نئی غزل کہہ کر نہیں سُنا دی (54)۔ اس زمانے میں کالج سے باہر بھی لوگ انھیں شاعر کی حیثیت سے جاننے لگے تھے۔ اکتوبر 1902ء کو علی گڑھ کالج میں انجمن اُردوئے معلّیٰ کا سالانہ جلسہ شاندار پیمانے پر منعقد ہوا۔ فانؔی نے اس موقع پر اُردو زبان کے بارے میں ایک نظم سُنائی جو اسی جلسے کے لیے لکھی گئی تھی۔ سالانہ جلسے کے ضمن میں ایک طرحی مشاعرہ بھی میر مہدی مجروحؔ کی صدارت میں مُنعقد ہوا تھا جب فانؔی نے اپنی غزل کا یہ شعر پڑھا:

نذر کرنے لائے تھے ہم جلوۂ جاناں کو دِل
وہ بھی صَرفِ کش مکش ہائے تماشا ہو گیا

تو مجروحؔ اسے صاف طور پر نہیں سُن سکے اور کہا: ''صاحبزادے کیا پڑھا میں نہیں سمجھا''۔ فانؔی بہت سٹپٹائے۔ اُنھوں نے خیال کیا کہ شاید شعر میں کوئی سقم رَہ گیا ہے۔ جب شعر دوبارہ پڑھا تو مجروحؔ نے تعریف کرتے ہوئے کہا: ''سبحان اللہ۔ کیا خوب کہا۔ جزاک اللہ''(55)۔ اس زمانے میں فانؔی نے شیکسپیئر کے طربیہ ڈرامے 'MUCH ADO ABOUT NOTHING' اور مِلٹن کی نظم، 'COMUS' کو اردو کا جامہ پہنایا۔ وہ ان ترجموں کو شائع نہیں کرا پائے اور وہ تلف ہو گئے (56)۔

دیوانِ فانؔی میں اس زمانے کی جو نظمیں اور غزلیں شامل ہیں ان کے مطالعے سے فانؔی کی شاعری پر علی گڑھ تحریک اور علی گڑھ کے اَدبی ماحول کے اثرات نمایاں طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ اسی زمانے میں سر سید احمد خاں کی شخصیت سے گہری عقیدت پیدا ہو چلی تھی جو آخر دَم تک ان کے دل میں جاگزیں رہی۔ شاعری میں وہ حالؔی سے خاص طور پر متاثر ہوئے۔ ان کی نظموں میں ''علم''، ''دارِ فانی''، ''غمازی'' اور مختلف قطعات پر حالؔی کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔

شادی

یہ روایت عام طور پر مشہور ہے کہ بچپن ہی میں فانؔی کی نسبت ان کی ایک تایا زاد بہن سے طے کر دی گئی تھی۔ وہ ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے۔ جب فانؔی ایف۔ اے کے امتحان میں کامیاب ہوئے تو شادی کے لیے اِصرار ہونے لگا۔ لیکن خود فانؔی کی خواہش پر بی۔ اے کی تکمیل تک اسے مُلتوی کر دیا گیا۔ اسی اَثنا میں خانگی مناقشات کی وجہ سے اس لڑکی

کی شادی کسی اور جگہ کردی گئی۔ غالبًا اس صدمے سے کچھ عرصہ بعد اس کا انتقال ہوگیا۔ کہا جاتا ہے کہ فانی اس سانحے کو تاعمر نہ بھول سکے۔ اس واقعے کی ایک راوی فانی کی بھاوج ہیں جو ابھی حیات ہیں۔ سعیدہ مظہرہ کا بیان ہے کہ ان کے والد مظہرالدین صاحب حیدرآباد میں فانی کے قریبی دوستوں میں سے تھے۔ فانی اکثر انھیں اپنی زندگی کے واقعات سنایا کرتے تھے۔ ایک دن انھوں نے اولین عشق مین ناکامی کی یہ اَلم ناک داستان بھی سُنائی تھی۔ سعیدہ مظہر نے جو واقعہ لکھا ہے اس میں خانگی مناقشات کی بنا پر کسی اور شخص سے اس لڑکی کی شادی کردیے جانے کا ذکر نہیں ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ اِدھر فانی بی۔ اے میں کامیابی کی خوش خبری کے ساتھ گھر لوٹے، اُدھر اس لڑکی کا علالت کی وجہ سے انتقال ہوگیا (57)۔ کچھ عرصہ بعد والدین نے فانی کو شادی کرنے پر مجبور کیا۔ قصبہ ایکری ضلع بدایوں کے زمیندار انتظار علی خاں کے گھر رشتہ طے ہوا جو انھیں کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور ان کی صاحبزادی شاہ زمانی بیگم، فانی سے بیاہی گئیں۔ دونوں خاندانوں میں قرابت اس طرح تھی کہ انتظار علی خاں کے والد ناصر علی خاں، فانی کے والد شجاعت علی خاں حقیقی خالہ زاد بھائی ہوتے تھے۔ ناصر علی خاں کی بیوی اولیا بیگم ان دونوں کی سگی خالہ زاد بہن تھیں (58)۔

OOOO

شجرۂ خاندان شاہ زمانی بیگم (زوجۂ فانؔی بدایونی) (۱)

- ناصر علی خاں
  - انتظار علی خاں
    - امجد علی خاں
    - نثار احمد خاں
      - مہر فاطمہ (زوجہ عابد سعید خاں)
      - محمد احمد خاں
      - ارشاد احمد خاں
      - اقتدار احمد خاں
    - محفوظ علی خاں
    - شاہ زمانی بیگم (زوجۂ فانؔی بدایونی)
    - سرفراز بیگم
    - نفیس بیگم
    - شاہ رُخ بیگم
  - عبدالرزاق خاں
  - واحد علی خاں
  - خورشید بیگم
  - مانی بیگم (زوجۂ ابوسعید خاں لودی عبدالحمید خاں)
    - حامد سعید خاں
    - عابد سعید خاں
    - میجر زاہد سعید خاں
    - کرنل لیاقت علی خاں
    - دینار بیگم
  - پیاری بیگم
  - سردار بیگم

(۱) فانؔی کے چند سُسرالی عزیز اب بھی بدایوں میں موجود ہیں۔ انھیں کی فراہم کردہ معلومات کی بُنیاد پر مندرجۂ بالا شجرہ تیار کیا گیا ہے۔

حواشی

حیات...... 1

1۔ نگار (جنوری، فروری 1921ء) ص145

2۔ مختار احمد بدایونی، فانی کا نسلی تعلق قبیلۂ اڑمڑ سے بتاتے ہیں۔(علی گڑھ میگزین ۔فانی نمبر ص26) لیکن اس بارے میں ہمیں جو معلومات حاصل ہوئی ہیں ان کے پیش نظر یہ خیال درست نہیں معلوم ہوتا۔

3۔ میرا وطن، جمال الدین افغانی، ترجمہ: صائب عاصمی ص5

4۔ *History of Afghans* Tr.Jesse, W pp.285.286

5۔ نجم الغنی خاں، محمد۔ اخبار الصنادید۔ج:اول، لکھنؤ، 1918ء ص:272 اور الطاف علی بریلوی، سید حیاتِ حافظ رحمت خاں، کراچی 1963ء، ص116، بہ حوالہ تاریخ نجیب آباد۔

6۔ *An acount of Najeebuddaulah*
(Tr) Abdur Rashid. P.145,146
اور اللہ بخش یوسفی۔یوسف زئی افغان، کراچی۔1960ء، ص ص 6-5

7۔ یوسف زئی افغان کراچی 1960ء ص ص 62-961۔اور
An acount of Najeebuddaulah (Tr) Abdur Rashid. P.145

8۔ نجم الغنی۔ اخبار الصنادید (ج۔اول) ص272

9۔ یوسف زئی افغان ص786

10۔ ایضاً ص962

11۔ ایضاً

12۔ ایضاً ص961

13۔ خلاصۃ الانساب (قلمی، سالار جنگ اسٹیٹ لائبریری) 1995ء۔حافظ رحمت خاں ص27 تا 30

14۔ عبدالحکیم خاں لودی، محمد، حیاتِ لودی، آگرہ۔1907ء ص13، 402، 404، 405

15۔ ایضاً

16۔ *An account of Najeebuddaulah* pp.145-146

17۔ اللہ بخش۔یوسف زئی افغان۔ص6،8

18۔ نگار (جنوری،فروری 1941ء) ص145
علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص27،اور
ہماری زبان،(15ر دسمبر 1956ء) ص1

19۔ نگار (جنوری،فروری 1941ء) ص145

20۔ علم وعمل (وقائع عبدالقادر خانی) ج 1، (مترجمہ معین الدین افضل گڑھی) ترتیب و حواشی، محمد ایوب قادری، کراچی۔1960ء دیکھیے حاشیہ ص:330

21۔ نگار (جنوری۔فبروری 1941ء) ص145

22۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 27

23۔ ''فانی بدایونی'' ہماری زبان (15ر دسمبر 1956ء) ص1

24۔ ضیا احمد بدایونی،ہماری زبان (15ر دسمبر 1956ء) ص1

25۔ بسمل،محمد رضی الدین، کنزالتاریخ بدایوں 1907ء ص ص54۔353

26۔ مختار احمد بدایونی،''فانی کی مفارقت میں'' علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص27

27۔ تسلیم احمد''شیخ اللہ دیا'' ذوالقرنین (بدایوں نمبر۔اپریل 1956ء) ص51

28۔ محمد عبدالحی۔عمدۃ التواریخ ص7

29۔ بسمل،کنزالتاریخ ،ص47

30۔ خلیق احمد نظامی''بدایوں اسلامی ہند کے دورِ اول میں'' ذوالقرنین''(بدایوں نمبر) ص26

31۔ بسمل، کنزالتاریخ ص ص22،23، بہ حوالہ کتب مندرجہ گزیٹر ضلع بریلی موضع دلوریا (1826ء)

32۔ ایضاً ص ص82۔366

33۔ نظامی بدایونی۔بدایوں قدیم وجدید، بدایوں 1920ء ص51

34۔ فانی۔نگار (جنوری،فروری 1931ء) ص145

35۔ وحید احمد۔ ''یادِ ایامِ عشرتِ فانی''۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص111
36۔ آئینہ (24/اکتوبر 1955ء) ص7
37۔ ایضاً
38۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص27
39۔ ایضاً ص58
40۔ نگار (جنوری،فروری 1941ء) ص145
41۔ آئینہ (24/اکتوبر 1955) ص7
42۔ ایضاً
43۔ حیرت بدایونی۔آئینہ (24/اکتوبر 1955) ص7
44۔ ضیا احمد بدایونی۔ہماری زبان (15/دسمبر 1956ء) ص1
45۔ حیرت۔محولہٗ بالا
46۔ ضیا۔محولہٗ بالا
47۔ فانی۔ نگار (جنوری،فروری 1941ء) ص145
48۔ مختار احمد بدایونی۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص27
49۔ ایضاً
50۔ حیرت۔محولہٗ بالا
51۔ سبطین احمد۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص65
52۔ مختار۔محولہٗ بالا
53۔ دیوانِ فانی
54۔ مختار۔محولہٗ بالا
55۔ ایضاً
56۔ ایضاً
57۔ ''روحِ فانی کی خدمت میں نذرِ عقیدت'' ماہنامہ سب رس حیدرآباد (دسمبر 1941ء) ص ص28
58۔ یہ تفصیلات مختار احمد بدایونی نے فانی کے برادرزادہ فراست علی خاں سے معلومات حاصل کرکے بہم پہنچائیں۔

OOOOO

حیات.................2

فکرِ معاش ۔ معلّمی اور نظارت (وزیرآباد، اٹاوہ، گونڈہ) ملازمت سے استعفیٰ۔ علی گڑھ کالج میں قانون کی تعلیم۔ ترکِ شعرگوئی۔ لکھنؤ میں وکالت کا آغاز۔ بدایوں میں وکالت۔ والدہ کا انتقال ۔ شعرگوئی کی تجدید۔ دوبارہ لکھنؤ میں ۔ لکھنؤ کے مشاعرے اور محفلیں۔ وکالت سے عدم دلچسپی۔ مالی پریشانیاں ۔ بریلی میں وکالت ۔ ''دیوانِ فانی'' کی اشاعت۔ لکھنؤ واپسی۔ تقن جان سے مراسم۔ ترکِ قیامِ لکھنؤ۔ قرض کا بار۔ آبائی جائداد کی فروخت۔ کلکتہ اور بمبئی کی سیر۔ دوبارہ اٹاوے میں وکالت۔ رائے لچھمن پرشاد کی سرپرستی۔ ادبی دلچسپیاں۔ نُور جہاں سے مراسم۔ کشیدگی ۔ حیدرآباد کا سفر۔ مہاراجہ کشن پرشاد سے ملاقات۔ آگرہ کو روانگی۔ ''باقیاتِ فانی'' کی اشاعت۔ دوبارہ حیدرآباد میں۔ بدایوں کو روانگی۔

فکرِ مَعاش، مُعلّمی اور نظارَت

بی۔ اے کرنے کے بعد فانؔی کو آسانی کے ساتھ کوئی اچھی سی ملازمت مِل سکتی تھی اس لیے کہ اُن دنوں ایک گریجویٹ کی کافی اہمیت ہوتی تھی۔ لیکن شاعری سے والہانہ شغف نے انھیں مادّی خوش حالی کے لیے سعی اور تگ ودَو کرنے سے باز رکھا۔ طبیعت ویسے بھی مُستغنی پائی تھی۔ اِدھر عملی زندگی میں قدم رکھنے سے پہلے ہی کچھ ایسے صَدموں سے دوچار ہوئے کہ رہا سَہا وَلولہ بھی ختم ہو گیا لیکن رشتۂ ازدواج نے جو ذمہ داریاں ان کے سَر عائد کر دی تھیں، فطرتِ غیور نے ان سے عہدہ برآ ہونا ضروری سمجھا۔ شجاعت علی خاں چاہتے تھے کہ فانؔی کچھ نہ کریں، اپنی زمین داری اور جائداد کا انتظام سنبھال لیں۔ فانؔی نے اسے گوارا نہ کیا اور کوشش کر کے وزیر آباد ہائی اسکول میں سکنڈ ماسٹر کی حیثیت سے اپنا تقرر کرالیا۔ فانؔی کو مُلازمت کی جکڑ بندیوں کا اندازہ نہیں تھا۔ وہ اس دام میں نو اسیر تھے۔ مزاج میں وحشت سَمائی ہوئی تھی۔ چند مہینے خدمت انجام دینے کے بعد رخصت لے کر بدایوں چلے آئے اور پھر نہیں گئے (1)۔

اس زمانے میں فانؔی کے ایک دوست مولوی الطاف حسین، اِسلامیہ ہائی اسکول اٹاوہ کے ہیڈ ماسٹر ہو گئے تھے۔ ان کے مشورے سے فانؔی نے مدرسے کے بانی اور سکریٹری مولوی بشیر الدین کے نام درخواست بھیج دی۔ انھوں نے الطاف حُسین کی سفارش پر فانؔی کا تقرر کر لیا۔ لیکن فانؔی بیمار ہو گئے اور تاریخِ مقررہ پر مُلازمت کے لیے رجوع نہ ہو سکے۔ فانؔی کے مرقومہ دو خطوط مولوی بشیر الدین کے پوتے، مولوی امتیاز الدین کے پاس محفوظ ہیں جن میں انھوں نے بَر بِنائے علالت خدمت پر رجوع نہ ہونے کی معذرت چاہی تھی۔ یہ واقعہ 1904ء کا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کچھ روز بعد صحت یاب ہو کر وہ اٹاوہ چلے گئے اور اسلامیہ ہائی اسکول میں کام کرنے لگے۔ یہاں پہنچ کر فانؔی کو یک گُونہ ذہنی سکون نصیب ہوا۔ ہیڈ ماسٹر صاحب ان کے دوست تھے۔ اُنھوں نے فانؔی کی ہر طرح دِل جوئی کی اور کبھی یہ محسوس نہ ہونے دیا کہ وہ ان کے ماتحت ہیں۔ مدرسے کے اکثر اساتذہ اور طالبِ علم ان کی شاعری کے مَدّاح اور حُسنِ اخلاق کے گرویدہ تھے۔ اِس ماحول میں کالج کے زمانے کی زندہ دِلی لَوٹ آئی۔ مِسمر یزم کا شغل بھی تازہ ہوا۔ (2) انھوں نے چند طالب علموں کو اپنا معمول

بنالیا تھا۔ احباب کی محفل میں مسمریزم کے کمالات دکھا کر سب کو متحیر کر دیتے تھے۔ کبھی کسی شخص کو بیہوش کر دیتے اور کہتے کہ جاگنے کے بعد تمھیں فلاں صاحب کی فلاں چیز اتنی پسند آئے گی کہ تم ہر قیمت پر اسے خریدنا چاہو گے۔ اِدھر ان صاحب سے کہہ دیتے کہ جب تک اِتنے روپے دینے کے لیے تیار نہ ہو اسے ہرگز وہ چیز نہ دینا۔ معمول بیدار ہونے کے بعد اس چیز کو خریدنے کے لیے بے چین ہو جاتا اور جو قیمت مانگی جاتی کسی طرح اتنے روپے فراہم کرلاتا۔ مسمریزم کا اثر زائل ہونے کے بعد اسے احساس ہوتا کہ ایک معمولی سی چیز کو خریدنے کے لیے اس نے اِتنے زیادہ پیسے دے دیے۔ احباب اس کی پریشانی سے لُطف اندوز ہوتے۔ کچھ دیر بعد اس کے پیسے لوٹا دیے جاتے۔ نثار اٹاوی نے چند اور دلچسپ واقعات بھی مولوی الطاف حسین صاحب کے حوالے سے تحریر کیے ہیں (3)۔ ایک دن کلاس پڑھاتے وقت فانؔی کی نظر ایک ایسے لڑکے پر پڑ گئی جو اُن کا معمول رہ چکا تھا۔ وہ لڑکا اسی وقت گرِ کر بے ہوش ہو گیا۔ تمام مدرسے میں کھلبلی مچ گئی۔ فانؔی اسے ہوش میں لے آئے اور آئندہ احتیاط برتنے لگے۔ شاید یہی وجہ تھی کہ وہ بات کرتے وقت کسی سے آنکھ نہیں مِلاتے تھے۔

اسلامیہ ہائی اسکول اٹاوہ میں کام کرتے انھیں زیادہ مدت نہیں گزری تھی کہ وہ سب ڈپٹی اِنسپکٹر آف اسکولس کے عہدے پر مامُور ہو کر گونڈہ چلے گئے (4)۔ فانؔی نے ماہؔر القادری سے بیان کیا تھا کہ اس زمانے میں وہ کافی صحت مند اور توانا تھے۔ ایک رات انھوں نے (غالبًا بہ سِلسلۂ تنقیح) بیس میل سے زیادہ مسافت پاپیادہ طے کی اور راستے میں دریا سے کمر برابر پانی میں ہو کر گزرنا پڑا (5)۔ اٹاوے کی طوائف نور جہاں نے، جن سے فانؔی کے مراسم رہ چکے تھے، شخصی ملاقات میں بتایا کہ گونڈہ میں گوہؔر جان نامی ایک طوائف فانؔی کی منظورِ نظر تھی (6)۔ گونڈے میں چند مہینے قیام کے بعد کسی بنا پر فانؔی نے ملازمت سے استعفیٰ دے دیا اور بدایوں چلے آئے۔

یہاں فانؔی کے لیے کسی بہتر ملازمت کی کوشش کی گئی۔ مختار احمد بدایونی نے لکھا ہے کہ، ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ پولس کے عہدے پر ان کا تقرر عمل میں آرہا تھا لیکن شجاعت علی خاں نے اپنے تجربے کی بنا پر فانؔی کو پولس کے محکمے میں ملازمت کرنے سے روکا اور قانون پڑھ کر وکالت کا پیشہ اختیار کرنے کی رائے دی۔

علی گڑھ کالج میں داخلہ اور قانون کی تعلیم

1906ء میں فانی نے علی گڑھ کالج جا کر ایل۔ ایل۔ بی۔ میں داخلہ لیا اور کالج کے ایک ہاسٹل، میں مقیم ہوئے۔ علی گڑھ کا ماحول فانی کے لیے نیا نہیں تھا۔ انھوں نے گریجویشن بریلی کالج سے کیا، لیکن اسی زمانے سے وہ علی گڑھ آیا کرتے اور یہاں کے ادبی جلسوں اور مشاعروں میں حِصّہ لیتے تھے۔ اس بار وہ، سر رضا علی کی طرح پیشۂ معلمی یا رضا علی کے الفاظ میں '' شاہجہانی شغل''(7) سے غیر مطمئن اور بیزار ہو کر ایک نئی راہِ حیات کی تلاش میں علی گڑھ آئے تھے۔ اس زمانے میں اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگ پیشۂ تدریس کی طرف کم راغب ہوتے تھے۔ عام طور پر وہی لوگ یہ پیشہ اختیار کرتے تھے جنھیں کسی وجہ سے اچھی سرکاری ملازمت نہیں مِل سکتی تھی۔ فانی کا نوکری سے استعفیٰ دینے کا سبب اور بھی تھا۔ انھیں مُلازمت کی جکڑ بندیاں اور پابندیاں سرے سے ناپسند تھیں۔ وہ قانون کی تعلیم حاصِل کر کے وکالت کا پیشہ اختیار کرنا چاہتے تھے۔ اس زمانے میں اعلیٰ تعلیم پانے والوں کے لیے پیشۂ وکالت بھی پُرکشش بن گیا تھا کیوں کہ قانون کی ڈگری رکھنے والے انگریزی داں وکیلوں کی آمدنی بھی معقول ہوتی تھی اور وہ قومی اور سیاسی کاموں میں حِصّہ لے کر شہرت اور عزّت بھی زیادہ پاتے تھے۔

فانی علی گڑھ میں 1906ء سے 1908ء تک مُقیم رہے۔ لیکن ان دو برسوں میں کالج کی نصابی اور غیر نصابی سرگرمیوں کی رُودادیں فانی کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ عُمر میں اپنے ساتھی طالب عِلموں سے بڑے تھے اور عملی زندگی سے دوبارہ طالب علمی کی زندگی کی طرف لَوٹے تھے۔ غیر نصابی سرگرمیوں میں کم عُمر طالبِ علموں کی طرح بےفکری اور کھلنڈرےپَن کے ساتھ حِصّہ لینے کا زمانہ گُزر چکا تھا۔ علی گڑھ میں ان کا حلقۂ احباب محدُود تھا۔ ان کے مراسم چند قدیم طلبہ، بعض اساتذہ اور اَدبی ذوق رکھنے والے طالب علموں کے ساتھ تھے۔ کالج کی عَام سرگرمیوں میں کبھی کبھار حِصّہ لے لیا کرتے تھے۔ مثلاً جنوری 1907ء میں جب امیر حبیب اللہ خاں والیِ افغانستان علی گڑھ کالج کے معائنے کے لیے آئے تو ان کا استقبال بڑے جوش و خروش کے ساتھ کیا گیا۔ اسٹریچی ہال میں استقبالیہ جلسہ مُنعقد ہوا۔ مولوی حبیب الرحمٰن خاں شروانی اور مزمل اللہ خاں شروانی نے

ایڈریس پیش کیے(8)۔اس موقع پر فانی نے بھی ایک فارسی قصیدہ امیر کی شان میں پڑھا تھا۔ یہ قصیدہ فانی کے اور کلام کے ساتھ ضائع ہو گیا(9)۔

علی گڑھ کو مُلکی سیاست سے الگ رکھنے کی جو پالیسی سرسید نے اختیار کی تھی، مُحسن الملک بھی بڑی حد تک اس پر کاربند تھے۔ سرسید اور محسن الملک کی دُور اندیشی اور مصلحت کوشی نے نازک وقتوں میں علی گڑھ کالج کو حوادث کی زد میں آنے سے بچایا اور مسلمانوں کی تعلیم، اِصلاح اور ترقی کی تحریک کو بار آور بنانے کے لیے زمین ہموار اور فضا سازگار کی۔ لیکن اب علی گڑھ کے نوجوانوں کو اپنی جولانیوں کے اظہار کے لیے کھیل کا میدان تنگ ہونے لگا تھا اور قومی خدمت کا جذبہ صرف چندہ وصول کرنے سے آسُودہ نہیں ہوتا تھا۔ علی گڑھ کی سیاسی بیداری کے رہنما وقار الملک، محمد علی اور حسرتؔ موہانی تھے۔ وقار الملک نے عملی سیاست سے علاحدگی پسندی کے رُجحان کو ختم کرنے میں اہم حِصّہ لیا۔ لیکن انھوں نے جس سیاسی تحریک کی رہنمائی کی وہ خود قومی زندگی میں علاحدگی پسندی کے میلان کا شکار تھی۔ حسرتؔ کے سیاسی تصوّرات اگرچہ اس وقت کے علی گڑھ کی عام ذہنی فضا سے مَوانست نہیں رکھتے تھے لیکن ان کی سیاسی قلندری اور شاعرانہ مرتبے نے ان کی شخصیت میں خاص کشِش پیدا کر دی تھی۔ حسرتؔ کے اثر سے کالج کے طلبہ میں برطانوی حکومت کے خلاف بغاوت کے جذبات پیدا ہونے لگے تھے۔ اس سِلسلے میں ایک واقعے کا بیان خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ 1908ء میں اقبال سہیل نے، جو علی گڑھ کالج کے طالبِ عِلم تھے، حسرتؔ کے رسالے ''اُردوئے معلّٰی'' میں ایک مضمون فرضی نام سے شائع کرایا جس میں مِصر کے تعلق سے انگریزوں کے روّیے پر سخت نکتہ چینی کی گئی تھی۔ اِس بارے میں جب پُوچھ پاچھ ہوئی تو حسرتؔ نے مضمون کی ذمہ داری اپنے سَر لے لی۔ اِس اِلزام میں ان پر مقدمہ چلا اور قیدِ بامشقت کی سَزا ہو گئی(10)۔

فانی نے جماعتی اور عملی سیاست میں کبھی کوئی حِصّہ نہیں لیا۔ لیکن حسرتؔ جیسے حُرّیت پسندوں سے ان کے مراسم گہرے تھے۔ فرقہ پرستی اور مذہبی عصبیت سے وہ کوسوں دُور تھے۔ سیاسی اور معاشرتی مسائل پر وہ اپنی رائے ضرور رکھتے تھے لیکن ان کی شخصیت کی دروں بینی اور صنفِ غزل کا مزاج اس کے اظہار میں مانع تھا۔ اس کے باوجود وہ کبھی کسی شدید جذبے یا حالات اور ماحول کے زیرِ اثر خارجی پیرائے میں اپنے خیالات اور احساسات ظاہر کر گئے

ہیں جس سے ان کی معاشرتی مسائل سے دلچسپی انسان دوستی اور مظلوموں سے ہمدردی آشکار ہوتی ہے۔ اس کی مثال ان کی وہ رباعیات ہیں جن میں انھوں نے پردے کی رسم اور عورتوں پر مردوں کے مظالم کے خلاف اپنے غم و غصّے کا اظہار کیا ہے۔

پردہ کہ عرب سے لے کے تا رُوم وعجم
کچھ شرم و حیا سے اس میں زیادہ تھا نہ کم
کایا سی گئی ہند میں کچھ اس کی پلٹ
یار، اس نے لیا ہے اینٹ گارے کا جنم

○

محکوم ہے حاکم کی حکومت کا شکار
کم زور زبردست کی قوت کا شکار
تھوڑی ہے نہ ہو جو عورتوں پر سختی!
جب تک ہیں یہ مَردوں کی جہالت کا شکار

○

فانی نے یہ اور اس موضوع پر چند اور رباعیات اس زمانے میں لکھیں جب علی گڑھ میں آزادیِ نسواں کی تحریک نئی نئی شروع ہوئی تھی۔ شیخ عبداللہ نے زنانہ مدرسے کی بُنیاد ڈالی تھی اور اپنا رسالہ '' خاتون'' جاری کیا تھا۔ حسرت بھی آزادیِ نسواں کے حامی اور پردے کی رسم کے سخت مخالف تھے (11)۔ اسی زمانے میں رومانوی تحریک کے علمبردار سجّاد حیدر یلدرم نے بھی آزادیِ نسواں کی حمایت میں اپنا زورِ قلم صَرف کیا۔

فانی کے زمانے کا علی گڑھ، انگریز پرنسپل کی نگرانی میں کھلنڈروں اور ڈپٹی کلکٹروں کا علی گڑھ بَن گیا تھا۔ البتہ نواب محسن الملک کی عِلم دوست اور ادبی شخصیت کی موجودگی میں فانی جیسے طالبِ علموں کو اپنی ادبی تشنگی بُجھانے کے مواقع مُہیا ہوئے۔ محسن الملک نے طالب علموں کے عِلمی اور ادبی مشاغل میں خصوصی دلچسپی لی۔ یہ روایت آگے بھی قائم رہی اور علی گڑھ سے اچھے کھلاڑیوں کے علاوہ اچھے عالم، ادیب اور شاعر اُبھرے اُن میں خود فانی کے علاوہ ظفر علی خاں، عبدالحق، سید محفوظ علی، محمد علی، خوشی محمد خاں ناظر، سجاد حیدر یلدرم، عبدالرحمٰن بجنوری، حسرت موہانی، سجاد علی انصاری، مہدی افادی، عظمت اللہ خاں اور اقبال سہیل

وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ اِن ادیبوں اور شاعروں نے اپنی تخلیقات سے نہ صرف اُردو کے ادبی اور شعری سرمائے میں گراں قدر اضافہ کیا بلکہ اُردو اَدب اور شاعری میں نئی تحریکات اور رُجحانات کی نشو ونُما علی گڑھ میں ہی ہوئی۔ یہیں مزاح نگاری کا نیا دبستاں قائم ہوا۔ اُردو صحافت کو اظہار کی بے باکی بھی علی گڑھ ہی نے دی۔ ظفر علی خاں اور اُن کے بعد عظمت اللہ خاں نے جہاں اپنے انداز میں نظم کے اَسالیب پر اثر ڈاالا وہیں حسرتؔ اور فانیؔ نے غزل کو نئی زندگی اور توانائی بخشی۔

1896ء میں ''یادگارِ غالبؔ'' کی اشاعت کے بعد سے علی گڑھ میں غالبؔ کی شاعری سے خصوصی دلچسپی لی جاتی رہی جو آگے چل کر عبدالرحمٰن بجنوری کے ''محاسنِ کلامِ غالبؔ'' میں غالب پرستی کی انتہا پسندانہ شکل اختیار کر گئی۔ اِس ماحول میں رہ کر فانیؔ بھی غالبؔ سے بے حد متاثر ہوئے۔ فانیؔ کی شاعری پر جتنا اثر غالبؔ کا ہے کسی اور معاصر غزل گو شاعر کے کلام میں نظر نہیں آتا۔ فانیؔ پر قیامِ علی گڑھ کے جو اَدبی اثرت پڑے ان میں غالبؔ کے بعد حسرتؔ موہانی کی ادبی شخصیت کو بہت دخل رہا ہے۔ حسرتؔ نے اس عہد کے علی گڑھ کو ایک سے زیادہ اِعتبار سے متاثر کیا ہے۔ وہ نہ صرف حریت کی آواز تھے بلکہ علی گڑھ میں قدما کے مطالعے کی تحریک کے سربرآوردہ تھے۔ حالیؔ نے شاعری کو افادیت سے اس قدر قریب کر دیا تھا کہ دبستانِ علی گڑھ کے منہ میں غزل بدمزہ ہو کر رہ گئی تھی۔ حسرتؔ نے اُردو غزل کا دوبارہ احیا کیا اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انھوں نے ایک طرح سے حالیؔ کے طِلسم کو توڑا۔ اِس احیا کے سلسلے میں انھوں نے قدما کا نہ صرف انتخاب اپنے رسالے اُردوئے معلّٰی میں مسلسل شائع کیا بلکہ خود بھی ایک نئے اسلوبِ غزل کی داغ بیل ڈالی۔ حسرتؔ کی غزل ایک طرف متقدمین سے اپنا رشتہ استوار رکھتی ہے اور دوسری طرف وہ بیسویں صدی کی عشقیہ واردات کی ترجمان ہے۔ ظاہر ہے کہ فانیؔ اِس نئی تحریک اور اندازِ فکر سے (جب کہ وہ حسرتؔ کے بہت قریب بھی رہے ہیں) نہیں بچ سکتے تھے۔ غالبؔ کے ساتھ ساتھ یہی زمانہ ہے جب کہ میرؔ کی اُردو تنقید نے بازیافت کی ہے۔ اِس کے بعد سے میرؔ و غالبؔ اُردو شاعری کے وہ لات و منات رہے ہیں جن کی شکست تا حال نہیں ہو سکی۔ فانیؔ ہمارے پیش رو ورثے کی اس بازیافت سے باخبر بھی رہے اور متاثر بھی ہوئے۔

جس سال فانیؔ نے علی گڑھ کالج میں داخلہ لیا کسی نے ان کی وہ بیاض چُرالی جس

میں پچھلے دس گیارہ سال کا شعری سرمایہ محفوظ تھا۔کہا جاتا ہے اِس حادثے سے فانیؔ اتنے متاثر ہوئے کہ شاعری سے ان کا دِل اُٹھ گیا اور طویل عرصے تک انھوں نے اس طرف توجہ نہیں کی (12)۔ترکِ شعر گوئی کی ایک اور وجہ والد کی تہدید بتائی جاتی ہے (13)۔ 1897ء میں جب والد نے ان کا پہلا دیوان نذرِ آتش کر دیا تھا اس وقت بھی یہی اسباب موجود تھے۔اس کے باوجود فانیؔ نے شعر گوئی ترک نہیں کی تھی۔قیاس کہتا ہے کہ شاعری سے دل برداشتہ ہونے کا کچھ اور بھی سبب ہوگا جس کا اظہار غالباً قرینِ مصلحت نہیں سمجھا گیا۔ وحید احمد کے بیان کے بہ موجب فانیؔ 1906ء سے 1917ء تک شاعری سے کنارہ کش رہے(14)۔''دیوانِ فانیؔ'' میں 1906ء سے قبل کی غزلیں قدیم اور 1917ء کے بعد کا کلام جدید کے تحت دیا گیا ہے۔1906ء تا 1917ء کے ادبی رسائل بھی بالعموم فانیؔ کے کلام سے خالی نظر آتے ہیں۔کبھی کبھار ایک آدھ غزل کہیں شائع ہوگئی ہے۔مثلاً یہ غزل 'ملنے کی راہ اس گُلِ تر سے نکالیے' حسرت موہانی کے رسالے اُردوئے معلّی دسمبر 1911ء میں چھپی تھی۔

لکھنؤ میں وکالت کا آغاز

1908ء میں فانیؔ نے علی گڑھ سے ایل۔ایل۔بی۔کی ڈگری حاصل کی (15)۔اس کے بعد وکیل ہائی کورٹ کا امتحان کامیاب کیا اور پریکٹس شروع کر دی۔ان دِنوں بدایوں میں ججی نہیں تھی اس لیے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنایا اور سوا سو روپے ماہوار پر ایک کوٹھی کرائے پر لے کر رہنے لگے (16)۔کچھ ہی عرصے میں ان کی وکالت چمک اُٹھی۔ذاتی محنت اور قابلیت کی بِنا پر اس پیشے میں انھوں نے بہت جلد اپنا ایک مقام پیدا کرلیا اور ان کا شمار صفِ اوّل کے وکیلوں میں ہونے لگا۔مقدمے اس کثرت سے ملنے لگے کہ پیروی کرنا مشکل ہوگیا۔اب وہ صرف اہم مقدمے لیتے اور معمولی مقدمے دوسرے وکیلوں کو دے دیا کرتے۔مختار احمد بدایونی سے فانیؔ نے اس زمانۂ وکالت کا ایک واقعہ بیان کیا تھا۔لکھنؤ کی عدالت میں رانی صاحب بلہرہ کا کوئی مقدمہ چل رہا تھا۔ایک فریق کی جانب سے بیرسٹر نارٹن اور فانیؔ پیروی کررہے تھے۔یہ اِتنا پیچیدہ اور اہم مقدمہ تھا کہ ہر روز اس کی روئداد پایونیر اخبار میں شائع ہوتی تھی۔اِس میں فانیؔ نے ایسی مدلل اور زوردار

بحث کی کہ اجلاس سے نکلتے ہی بیرسٹر نارٹن نے فرطِ مسرت سے فانؔی کو گود میں اُٹھا لیا اور کہا کہ اس سے اچھی بحث میں بھی نہیں کر سکتا تھا۔ لکھنؤ میں فانی کو وکالت سے معقول آمدنی ہونے لگی تھی لیکن وہ مُصرِف اور شاہ خرچ آدمی تھے۔ فانؔی کے ایک عزیز عبدالقیوم خاں کا بیان ہے کہ اس زمانے میں بھی شجاعت علی خاں ماہانہ ایک مقررہ رقم ان کے خرچ کے لیے بھیجا کرتے تھے۔ ماہ اپریل 1913ء میں بدایوں میں سشن کی عدالت قائم ہوگئی تو فانؔی بھی وہیں اُٹھ آئے۔

والدین کا انتقال

فانؔی کو بدایوں میں وکالت شروع کیے سال بھر بھی نہیں ہوا تھا کہ ان کی والدہ سخت علیل ہوگئیں اور چند ماہ کی علالت کے بعد 1915ء میں رحلت کر گئیں۔ ان کے والد شجاعت علی خاں بھی عارضۂ تخمہ میں مبتلا تھے۔ بیوی کی موت کے صدمے نے رہی سہی توانائی بھی چھین لی وہ صاحبِ فراش ہو گئے اور چند مہینے تنہائی اور بیماری کی اذیت سہہ کر جولائی 1917ء میں اپنی رفیقۂ حیات سے جا ملے۔ انتقال کے وقت ان کی عمر 65 یا 66 برس تھی۔ ان پے درپے مصائب اور پریشانیوں سے فانؔی کا دل بیٹھ سا گیا۔ اس تمام عرصے میں وہ وکالت کے کام کی طرف زیادہ توجہ نہیں دے سکے تھے۔ اب اس پیشے سے ان کا تعلق برائے نام رہ گیا۔ ترکے میں جو روپیہ ملا تھا اِس سے کچھ عرصے تک گھر کا کاروبار چلتا رہا، یہاں تک کہ ساہوکار سے قرض لینے کی نوبت آ پہنچی۔

شعر گوئی کی تجدید

حوصلے اور وَلولے کی کمی اور طبیعت کے استغنا نے فانؔی کو عملی زندگی کی کش مکش سے گُریز کی راہ دکھائی۔ انھوں نے پھر ایک بار تخیل اور جذبات کی دُنیا آباد کر لی اور اس کی سَیر میں مگن رہنے لگے۔ یہ فانؔی کی شاعری کے نئے دَور کا آغاز تھا۔ اب شام ہوتے ہی ان کے گھر احباب جمع ہو جاتے اور شعر و سخن کی محفل آراستہ ہوتی۔ حاجی عبدالجامع حامؔی، مولانا یعقوب بخش راغبؔ، مفتی اکرام احمد لطفؔ، بابو محمد حسین سحرؔ، مولوی مجتہد الدین عیشؔ، منشی قمرالحسن قمرؔ، غازی غلام امیر امیر اور مولوی امیر احمد امیر سے فانؔی کے خاص رَوابط تھے۔ لطفؔ اور عیشؔ، امیرؔ مینائی کے شاگرد تھے۔ موخرالذکر حضرات تخلص کے اشتراک کی بنا پر امیرین

کہلاتے تھے۔

انھیں دنوں فانؔی نے دوستوں کے اِصرار پر اپنی زندگی میں پہلی بار بدایوں کے ایک مشاعرے میں شرکت کی اور یہ غزل پُر سوز لحن میں سُنائی۔

کی وَفا یار سے اِک ایک جَفا کے بدَلے
ہم نے کِن کِن کے لیے خُونِ وَفا کے بدَلے

تو ساری محفل مسحور ہوگئی۔

اس زمانے میں بدایوں میں مشاعروں اور مشاعرہ باز شاعروں کی کمی نہ تھی۔ اس زوال پذیر معاشرے میں نااہل اور ناکارہ افراد کے لیے شہرت اور عزّت حاصل کرنے کا آسان ذریعہ شاعری تھی۔ جنھیں فن اور زبان سے تھوڑی بہت واقفیت تھی وہ بہ زعمِ خود استاد بن بیٹھے تھے اور شعر سازی کی دوکانیں کھول رکھی تھیں۔ دَھڑے بندی اور رشک ورقابت کی وجہ سے مشاعرے اکھاڑے بنے ہوئے تھے۔ فانؔی نے یہ رنگ دیکھا تو مشاعروں سے دور بھاگنے لگے۔ اس کے باوجود ان کی بڑھتی ہوئی مقبولیت نے بہت سے حاسِد پیدا کردیے اور مختلف گوشوں سے ان کی شاعری پر اعتراضات ہونے لگے۔ فانؔی نے خاموشی کو ترجیح دی۔ ان کے مدّاحوں کی بھی کمی نہ تھی۔ کئی شاعران سے تلمذّ حاصِل کرنے کے خواہش مند ہوئے لیکن فانؔی نے کسی کو اپنا شاگرد نہیں کیا۔ وہ مُروّجہ طریقۂ اِصلاح کے ہی خلاف تھے۔ بعض شعرا نے ان سے مشورۂ سخن کیا بھی ہے تو اس کی نوعیت جُداگانہ تھی۔

اُنھیں دنوں فانؔی کو اپنا دیوان طبع کرانے کا خیال پیدا ہوا۔ چناں چہ اس کے لیے قطعۂ تاریخ بھی کہہ لیا تھا اور ''نغمۂ جگر دوز'' (1335ھ) سے تاریخ نکالی تھی۔ یہ قطعہ دیوانِ فانؔی مطبوعہ نقیب پریس 1921ء میں اسی نوٹ کے ساتھ شامِل کیا گیا ہے (17)۔ پھر غالبًا اِس خیال سے دیوان کی اشاعت مُلتوی کردی کہ جَدید رنگ میں کچھ اور غزلیں ہوجائیں تو قدیم کلام سے صرف منتخب غزلیں شامِل کرکے دیوان مرتب کیا جائے۔

دوبارہ لکھنؤ میں

لکھنؤ جیسے پُر رونق اور ہنگامہ پَرور شہر میں پانچ سال گُزارنے کے بعد وہ بدایوں لَوٹے تو ان کا جی بالکل نہیں لگا۔ وہ چاہتے تھے کہ پھر لکھنؤ چلے جائیں لیکن والدین کی عَلالت

اور دوسری خانگی اُلجھنوں کی وجہ سے رُک جانا پڑا۔ شاعری کی تجدید کے بعد لکھنؤ کی کشش میں اور اضافہ ہوگیا جہاں عزیزؔ، صفیؔ، چکبست، آرزو، ثاقب جیسے اساتذۂ سخن اور نوجوانوں میں یاسؔ، جوشؔ، اثرؔ، جگرؔ، آشفتہؔ، سراجؔ اور قدیرؔ وغیرہ اکٹھا ہو گئے تھے اور خاصی چہل پہل تھی۔ فانیؔ نے 1917ء میں دوبارہ لکھنؤ کی راہ لی۔ بدایوں چھوڑنے کا ایک سبب بعض عزیزوں اور ہم وطنوں کی مخالطت تھی (18)۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ وہ کسی بہانے اپنے خاندان سے دُور رہنا بھی پسند کرتے تھے۔ لکھنؤ پہنچ کر وہ نظیر آباد میں سوا سو روپے ماہوار کرایہ پر ایک کوٹھی لے کر رہنے لگے(19)۔

شاعر کی حیثیت سے فانیؔ کی شہرت ان سے پہلے لکھنؤ پہنچ چکی تھی۔ اب موکلوں کے علاوہ ان سے ملاقات کے لیے شاعر بھی آنے لگے۔ لکھنؤ کے ایک مشاعرے میں فانیؔ نے پہلی بار اپنی غزل پڑھی تو انھیں سب سے زیادہ داد ملی۔ فانیؔ کی اس مقبولیت کو دیکھ کر بعض شاعر خائف ہوئے اور انھیں اپنا چراغ گُل ہوتا دکھائی دیا۔ انھوں نے مختلف طریقوں سے فانیؔ کو زَک پہنچانے کی کوشش کی۔ جب دیکھا کہ وہ کسی طرح پر بند نہیں ہوتے تو ایک بار صرف بحر اور ردیف کا تعین کر کے قافیے کا انتخاب شاعر پر چھوڑ دیا۔ خیال تھا کہ اِس سہولت کی بنا پر دوسرے شاعر کھُل کر اپنی جولانیِ طبع کا اظہار کرسکیں گے اور فانیؔ پر سبقت لے جائیں گے۔ بحرِ ہزج سالم اور ردیف ''دیکھتے جاؤ'' مقرر کی گئی تھی۔ مشاعرے کا آغاز ہوا۔ شعرا باری باری سے اپنی غزلیں سُناتے رہے۔ مسیحا دیکھتے جاؤ، تلاطم دیکھتے جاؤ، محشر دیکھتے جاؤ۔ قافیے کی تبدیلی سے خاصا تنوع پیدا ہوگیا تھا۔ فانیؔ کی باری آئی تو انھوں نے اِس مطلع سے اپنی غزل شروع کی:

مآلِ سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ
بھڑک اُٹھی ہے شمعِ زندگانی دیکھتے جاؤ

خاص اہلِ لکھنؤ کے مذاق کی چیز تھی۔ محفل میں دُھوم مچ گئی۔ یہ غزل فانیؔ کی ہندوستان گیر شہرت کا سنگِ بنیاد ثابت ہوئی اور برسوں تک اس کے اشعار ہندوستان کی فضا میں گونجتے رہے۔ اِس مشاعرے کے دَوران ہی میں حکیم منے آفتاب لکھنوی نے دوسرے دِن اپنے ہاں طرحی مشاعرے کے اِنعقاد کا اعلان کر دیا اور فانیؔ سے اتنی عاجزی اور منت کے ساتھ شرکت کی درخواست کی کہ اُنھوں نے مجبوراً وعدہ کرلیا۔ یہ غزل اس مشاعرے کی

یادگار ہے:

ہم اپنے جی سے گزرے، یُوں سحر کی
شبِ غم بڑھ چلی تھی، مختصر کی

اس زمانے میں سندیلے کا سالانہ مشاعرہ بڑی دُھوم دھام سے ہوا کرتا تھا۔ دُور دُور سے شاعروں کو بُلایا جاتا اور تین تین روز تک محفل گرم رہتی تھی۔ ایسا ہی ایک مشاعرہ غالبًا جون 1917ء میں منعقد ہوا تھا۔ طرح پر فانی کی غزل حاصل مشاعرہ رہی۔ اس کا مطلع یہ ہے:

کیا ہوا باندھی ہے صَدقے نالۂ شبگیر کے
آسماں پر اُکھڑے جاتے ہیں قدم تاثیر کے

انھیں دِنوں ریاض خیر آبادی نے اپنے شاگرد صفدر مرزا پوری کے نام ایک مکتوب میں فانی کے لکھنؤ میں قیام اور سندیلے کے مشاعرے میں ان کی غزل کی مقبولیت کا تذکرہ کیا تھا۔ ریاض خیر آبادی' خیر آباد سے ایک گلدستہ ''گُل چیں'' کے نام سے نکالا کرتے تھے اور چاہتے تھے کہ لکھنؤ میں ''گُل چیں'' کی ''طرح'' پر مشاعرے منعقد کیے جائیں اور ان کا انتخاب ''گُل چیں'' میں شائع کیا جائے۔ ذیل میں ریاض کے خط کا اقتباس دیا جاتا ہے:

............''اب اگست سے بہ ترتیب ماہوار گُل چیں نکلنے لگے گا۔ اگست میں یہ طرح ہوگی:

اِس مرتبہ تو آگ لگا دی بہار نے

بہت زبردست مشاعرہ عید کی صُبح یا بعد عید کیجیے۔ عُمدہ کلام تمام شعرائے لکھنؤ کا حاصل کیجیے۔ واقف (21) کہتے ہیں کہ کوئی صاحب فانی بدایونی، لکھنؤ آئے ہوئے ہیں۔ لکھنؤ والے انھیں استاد مانتے ہیں۔ فارسی کی ترکیب تراشیدہ خوش نُما الفاظ کے ساتھ دیتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ یہ بھی کہتے تھے کہ سندیلے کے مشاعرے میں ان کی غزل نہایت کامیاب رہی بلکہ دو تین شعر بھی ان کے سُنائے۔ یہ شعر مجھے بہت پسند آیا:

کیا خوشامد ہے کہ وحشت میں سُوئے صحرا چلوں
لوٹتے ہیں پاؤں پر حلقے مری زنجیر کے

یہ مقطع بھی خُوب ہے:

دیکھ اے فانؔی تری تدبیر کی مَیّت نہ ہو
اِک جنازہ جارہا ہے دوش پر تقدیر کے

آپ جب مشاعرہ کریں تو ان کو بھی شرکت کے لیے مجبور کریں۔ لکھنؤ میں آپ کا اثر ایسا نہیں کہ وہ اِنکار کرسکیں۔ بہر حال پُوری کوشش کیجیے کہ طرح گلچیں پر دُھوم دھامی مشاعرہ ہو۔''(22)

ریاضؔ کی خواہش کے مُطابق یہ مشاعرہ منعقدہ ہوا اور فانؔی نے بھی اس غزل کے ساتھ شرکت کی:

چَمکا دیا ہے رنگِ چمن لالہ زار نے
شاید خزاں کو آگ لگا دی بہار نے

اس کے علاوہ سکندرہ، مین پوری اور لکھنؤ کے دیگر اضلاع میں آئے دِن مشاعرے ہُوا کرتے تھے جن میں فانؔی کو احباب کے جَبر اور اِصرار پر شریک ہونا پڑتا تھا(23)۔

فانی کی شاعری کو ایسی قبولیتِ عام حاصل ہوئی کہ کچھ ہی عرصے میں وہ لکھنؤ کے مشاعروں کی رُوحِ رَواں بَن گئے۔ شعر وسخن سے روز افزوں دلچسپی ان کے پیشے کی مصروفیات میں حارج ہونے لگی۔ شام ہوتے ہی احباب کی آمد کا سلسلہ بندھ جاتا اور رات دیر گئے تک شعرخوانی کی محفل گرم رہتی (24)۔ نتیجہ یہ ہوتا کہ وہ ٹھیک سے مقدموں کی تیاری بھی نہ کرپاتے۔ اس کی وجہ سے ان کی وکالت کا کاروبار بیٹھتا چلا گیا۔ فانؔی کی دِل بستگی بھی اِس پیشے سے کم ہوتی گئی۔ اب گھر سے کچہری تک جانا بھی ان کو مصیبت معلوم ہونے لگا۔ سبطین احمد نے لکھا ہے:

''بارہا ایسا ہوا کہ کچہری کے قصد سے دروازے تک آئے، دھوپ کی تمازت دیکھ کر العظمت اللہ کہا اور پھر گھر واپس چلے گئے یا کچھ مہمان آگئے۔ شعر وسخن کی محفِل گرم ہوگئی تو کچہری میں بستر سونا پڑا رہا اور ہر روزہ مقدمات کی فیس موکلوں کو واپس کردی گئی''(25)۔

جوشؔ ملیح آبادی نے پیشۂ وکالت سے ان کی عَدم دلچسپی کا حال اِن الفاظ میں قلمبند کیا ہے:

''ان کی وکالت کبھی چلی نہیں، اِس لیے کہ موکلوں کو تابع کرنے کا گُر انھیں آتا نہیں تھا۔ اکثر ایسا ہوتا کہ بے چارہ موکل پیشی کے دِن صبح کو آتا تھا لیکن فانی اسے ٹال دیتے تھے۔ اِس لیے کہ شعرخوانی اور دل کی رام کہانی کا سِلسلہ وہ توڑ نہیں سکتے تھے۔ جس کا قدرتی نتیجہ یہ نکلا کہ ان کا ذوقِ سخن اُبھرتا اور ان کا شیرازۂ وکالت بکھرتا چلا گیا اور اس غریب کو پتہ بھی نہ چل سکا کہ میری معیشت کا دھارا ایک بڑے ریگستان کی جانب بڑھتا چلا جارہا ہے''(26)۔

ان حالات میں بھی فانی کے اخراجات میں کوئی کمی نہیں ہوئی۔ وہ آبائی جائداد کی کفالت پر قرض لے کر اپنا کام چلاتے رہے۔ اب یہ ہونے لگا کہ مُعیّنہ مُدّت کے بعد ساہوکار تقاضا کرتے اور قرض اَدا نہ کرنے کی صُورت میں نالِش کی دھمکیاں دیتے۔ فانی کو کسی صُورت یہ گوارا نہ تھا کہ مُلزم کی حیثیت سے عدالت میں ان کا نام پکارا جائے' مجبور ہو کر ساہوکاروں کے حسبِ منشا کاغذات کی تجدید کر دیتے۔

وحید احمد کا بیان ہے کہ بعض بہی خواہوں اور دوستوں کو جب فانی کی پریشانیوں کا عِلم ہوا تو اِصرار کیا کہ وہ بدایوں آجائیں۔ میونسپل بورڈ بدایوں کے سکریٹری خان صاحب مظفر علی خاں جو فانی کے علی گڑھ کے ساتھیوں میں تھے یہ چاہتے تھے کہ فانی فکرِ معاش سے آزادرہ کر پوری توجہ شاعری پر صرف کریں۔ انھوں نے چند وکلا سے جو فانی کے قدرداں تھے، یہ طے کیا کہ وہ آمدنی کا ایک حِصّہ فانی کے نذر کر دیا کریں۔

فانی، بدایوں تو آگئے لیکن انھوں نے اس طرح چندے پر گزارا کرنا پسند نہیں کیا (27)۔ اسی اثنا میں فانی کے ایک دوست منشی من موہن سہائے وکیل نے، جو بریلی کالج میں قانون کے لکچرر بھی تھے، ان کو بریلی آنے کی دعوت دی (28)۔ فانی بریلی چلے گئے۔ وہاں ان کو ایک اور قدرداں بابو موتی رام ایم۔ ایل۔ اے مل گئے۔ ان دونوں حضرات نے فانی کی ہر طرح دل جوئی کی۔ فانی کے بریلی پہنچنے پر وہاں کی ادبی محفلوں میں جان پڑ گئی۔ لیکن بریلی میں فانی زیادہ عرصہ نہیں رہ سکے۔ چند ہی مہینوں مین ان کی طبیعت اُچاٹ ہوگئی اور وہ بدایوں چلے آئے اور یہاں سے لکھنؤ کی راہ لی۔ منشی من موہن سہائے کو فانی سے کچھ ایسا اُنس ہوگیا تھا کہ جب تک فانی بدایوں میں رہے وہ ہر اتوار کی صبح کو ان سے ملاقات کے لیے

بدایوں آتے اور شام کو بریلی چلے جاتے (29)۔

دیوانِ فانیؔ کی اشاعت

1921ء میں نقیب پریس بدایوں سے دیوانِ فانیؔ کی اشاعت عمل میں آئی۔ یُوں تو چار سال قبل 1917ء ہی میں فانیؔ اسے طبع کروانا چاہتے تھے لیکن بات ٹلتی رہی یہاں تک کہ 1920ء میں وحید احمد نے، جو اُن دنوں بدایوں سے ایک ادبی ماہنامہ ''نقیب'' شائع کررہے تھے، فانی کو دیوان چھپوانے پر بہ مشکل آمادہ کیا۔ اِس سلسلے میں انھیں جو ہفت خواں طے کرنے پڑے، اس کی تفصیل 'دیوانِ فانیؔ' کے دیباچے اور اپنے مضمون ''یادِ ایامِ عشرتِ فانیؔ''(30) میں اس طرح بیان کی ہے:

''.........کلامِ فانیؔ کی مقبولیت متقاضی تھی کہ مُنتشر شیرازے کو یک جا کر کے قدردان ہاتھوں تک پہنچایا جائے۔ مَیں عرصے سے اِس کوشش میں تھا مگر جناب فانیؔ کی سہل انگاری یا بے نیازی نے آج سے پہلے میری کوشش کو جو وعدہ وعید کی تسلّی وتشفی سے تھپک دی جاتی تھی، مکمل طور پر کامیاب نہ ہونے دیا۔ آخر میرالامُتناہی اِصرار ان کے تساہُل پر غالب آیا۔

میں کچھ اِس وجہ سے بھی مُصِر تھا کہ جنابِ فانیؔ اپنے کلام کواس سے زیادہ وقعت نہ دیتے جس قدر امیر خسروؔ اپنے جوابِ ''گلستان''،''خارستان'' کو دیتے تھے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ حضرت امیر خسروؔ نے ''خارستان'' دریائے جمنا کی نذر کی تھی اور جنابِ فانیؔ اپنی تصانیف غرقِ فراموشی کرتے ہیں''(31)۔

''.........مَیں نے جس جس طرح فانیؔ کو دیوان چھپوانے کے لیے پریشان کیا ہے وہ ایک پُرلُطف کیفیت ہے اور انھوں نے بھی جواب میں مجھے جس قدر پریشان کیا ہے وہ مَیں ہی جانتا ہوں۔ آخر ان کی بے نیازی نے شِکست کھائی اور مجھے فتح نصیب ہوئی لیکن میری فتح جرمن کی سی فتح تھی۔ یعنی خط، کاغذ، مسطر،

سائز وغیرہ بڑی دِقتوں کے بعد خود پسند کیا اور شرط یہ رکھی کہ کاپی اور پُروف کی صحت بھی وہ خود ہی کرلیں گے۔

اِس عرصے میں وہ بدایوں چھوڑ کر بریلی چلے گئے۔ پندرہ پندرہ دن کے بعد کاپی اور پروف صحت کے بعد آیا کرتے تھے اور وہ بھی بڑے تقاضوں سے۔ دیوان جب چھپ گیا تو فرماتے ہیں: ''تخنی کے حروف کے بغیر اس کو دیوان کیسے کہا جائے'' اور مجھ سے خفا ہو گئے۔ مَیں نے ادب سے غلطی کا اعتراف کیا تو فانؔی صاحب نے ایجادِ بندہ کے طور پر یہ حکم دیا کہ حاشیہ پر حروفِ تخنی لکھ دیے جائیں اور کسی طرح نہ مانے۔ مجھے یہ واقعہ ناگوار ہوا مگر مجبوری تھی۔ آخر میں مجھ سے خان صاحب مظفر علی خاں ریٹائرڈ میونسپل سکریٹری بدایوں اور رئیس شاہجہاں پُور کے ذریعے یُوں خفگی ظاہر کی کہ مَیں دیوان کی اشاعت روکتا ہوں اور فرمائشوں کی تعمیل نہیں کرتا۔ چناں چہ میں نے خان صاحب قبلہ کو دیوان کی کُل جلدیں سُپرد کردیں تاکہ وہ تعمیل کیا کریں اور اس طرح ان کے عتاب کو دُور کیا'' (32)۔

جُوں تُوں کرکے 1921ء میں ''دیوانِ فانؔی'' کی اشاعت عمل میں آئی۔ حسرتؔ لکھنوی، محشرؔ لکھنوی، زلالؔی بدایونی، عطاؔ بدایونی، میکشؔ بدایونی، اخترؔ کاکوروی، چودھری محمد ابراہیم خلیلؔ بدایونی، اور حامدؔ بدایونی نے قطعاتِ تاریخ کہے جو مطبوعہ دیوان میں شامل ہیں۔

لکھنؤ کو روانگی

تقن جان سے مَراسم

بریلی سے لوٹنے کے بعد فانؔی نے کچھ عرصہ بدایوں میں قیام کیا پھر لکھنؤ چلے گئے۔ اس بار امین آباد کے بالائی حصّے میں دو کمرے نمبر (43,44) ایک سو دس روپے ماہوار کرایہ پر لیے۔ ایک کمرہ رہائش کے لیے رکھا اور دوسرے میں دفتر قائم کیا۔ وکالت سے ان کی عدم دلچسپی کا وہی عالم رہا جو پہلے تھا۔ زیادہ تر وقت صحبتِ اَحباب میں، خوش گپیوں اور شعر وسخن کے نذر ہو جاتا تھا (33)۔

کہا جاتا ہے کہ لکھنؤ میں فانؔی کسی کے اسیرِ زُلف بھی ہو گئے تھے۔ فانؔی کے احباب اور جاننے والوں نے اس واقعے کی طرف مُبہم اشارے کیے ہیں۔ مثلاً جوشؔ اپنے مضمون میں آگے چل کر لکھتے ہیں:

> ''معاشی ابتری کے ساتھ ساتھ بیچارے کے معاشقے کے اندر بھی فساد رونما ہونے لگا۔ چناں چہ وہی ہوا جو ہونے والا تھا۔ ایک طرف تو ان کی معاشی زندگی کی نبضیں چھوٹ گئیں اور دوسری طرف عاشقانہ زندگی میں ایک رقیبِ رُوسیاہ کے ہاتھوں ایک ایسا زبردست زلزلہ آ گیا کہ ان کی پُوری زندگی کا تختہ ہی اُلٹ کر رہ گیا اور کانپتے ہوئے ہاتھوں سے وہ اپنا بوریا بستر باندھ کر لکھنؤ سے آگرہ چلے گئے۔''(34)

بعض اور حضرات نے بھی دبی زبان میں اِس واردات کی طرف اِشارہ کیا ہے۔ سبطین احمد نے اپنے مضمون ''تصویرِ فانی'' میں اِس کا ذکر کسی قدر صَراحت کے ساتھ کیا ہے۔ ان کا بیان ہے کہ فانؔی کے ایک راز دار نے لکھنؤ کے دورانِ قیام میں ان کے مسکن پر اکثر ایک صُورت دیکھی تھی جو ایک نامور تعلقدار کی دعوتِ گوش ونظر کے لیے گرو ہو چکی تھی مگر پھر بھی فانؔی کی لُطفِ صحبت سے خود کو محروم کر لینے پر قادر نہ تھی۔ فانؔی کے ذوقِ جمال کی یہ نُمائش گاہ ان کے بہت سے احباب کو معلوم تھی (35) منشی جعفر حسین صاحب نے جو اٹاوے میں فانؔی کے مُحرّر رہ چکے تھے ایک اِستفسار کے جواب میں ضِمناً یہ بتایا کہ جب فانؔی اٹاوہ آئے، وہ لکھنؤ کی کسی طوائف کے عشق میں مُبتلا تھے جس کا اِنتقال ہو چکا تھا (36)۔ اس واقعے کے ایک عینی شاہد مختار احمد بدایونی ہیں۔ وہ لکھنؤ میں تین سال فانؔی کے ہاں مقیم رہے۔ انھوں نے بہت کچھ استفسار کے بعد یہ بتایا کہ لکھنؤ میں تقنؔ جان نامی ایک پچیس تیس برس کی خوبصورت اور مُہذب طوائف تھی۔ وہ راجہ صاحب محمود آباد کی منظورِ نظر تھی۔ راجہ صاحب اس کے اخراجات کے کفیل تھے اور ماہانہ تین سو روپے اسے دیا کرتے تھے۔ تقنؔ جان کو فانؔی سے اُنس تھا جو بڑھتے بڑھتے عشق کی منزل پر پہنچ گیا تھا۔ وہ اکثر فرصت کے اوقات میں فانؔی کے ہاں آیا کرتی تھی۔ کبھی مُلازم نہ ہوتا تو گھر کے چھوٹے موٹے کام اور پکوان بھی کر دیا کرتی تھی۔ فانؔی نے تقنؔ جان سے فنِ موسیقی بھی سیکھا تھا۔ وحید احمد کے مضمون میں بھی فانؔی کے اس کاروبارِ شوق کی طرف اشارے ملتے ہیں۔

''............غمِ روزگار اس طرح دن دونی ترقی کررہا تھا۔ اَلم بالائے اَلم یہ ہوا کہ غمِ عشق نے بھی ڈیرے ڈال دیے۔ راوی معتبر یہ کہتا ہے کہ'' پاک محبت تھی'' اور مجھے اس میں ذرا بھی تامل نہیں۔ اگر پاک محبت نہ ہوتی تو یہ سوز اور دَرد نہ ہوتا۔ غمِ عشق اور غمِ روزگار کو فانی نے بہ یک وقت گوارا کیا......غرض اس طرح شاعری ان کا سرمایۂ حیات بَن گئی۔ مایوسیوں کو برداشت کرنے کی وجہ سے دَرد وسوز حاصل ہوا۔ تعشقِ محبوبہ نے موسیقی کا فن سکھا کر ترنم پیدا کردیا''(37)۔

مختار احمد بدایونی کا بیان ہے انھوں نے کبھی فانی کو تقن جان کی طرف مُلتفت ہوتے نہیں دیکھا۔ تقن جان چاہتی تھی کہ فانی اس کے ساتھ نکاح کرلیں۔ اس کے لیے اس نے ایک لاکھ روپے کی پیش کش بھی کی تھی۔ جب یہ بات فانی کی بیوی کے علم میں آئی تو انھوں نے بھی رضامندی ظاہر کی لیکن فانی نے اِس بنا پر انکار کردیا کہ لوگ کہیں گے، روپے کے لالچ میں طوائف کو گھر میں ڈال لیا ہے(38)۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ فانی نے لکھنؤ میں کسی سے نکاح کرلیا تھا۔ لیکن کچھ عرصہ بعد بعض اختلافات کی وجہ سے علاحدگی اختیار کرلی۔ ان مختلف روایتوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے دو باتیں قطعیت کے ساتھ کہی جاسکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ لکھنؤ میں کسی معاشقے کا سِلسلہ ضرور رہا۔ دوسرے یہ کہ یہ معاملہ اِتنا اُلجھ گیا تھا اور حالات ایسے پیدا ہوگئے تھے کہ فانی کو لکھنؤ چھوڑنا پڑا۔ یہ واقعہ 1922ء کا ہے۔

آبائی جائداد کی فروخت

لکھنؤ سے فانی تنگ حالی اور پریشاں خاطری کے عالم میں بدایوں پہنچے۔ آمدنی کا کوئی وسیلہ نہیں رہا تھا۔ اِدھر قرض کا بار تیس بتیس ہزار تک پہنچ گیا تھا۔ بقال نے تنگ آکر نالِش کردی اور عدالت سے ڈگری لے لی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جو جائداد مکفول تھی اس پر ساہوکار کا قبضہ ہوگیا۔ دوستوں نے دیکھا کہ اب اگر فانی اپنے اخراجات کی تکمیل کے لیے مزید قرض لیں گے تو اسے بھی اَدا نہ کرسکیں گے اور ایک دن باقی جائداد بھی اسی طرح مُفت ہاتھ سے نِکل جائے گی۔ اس لیے انھوں نے فانی کو یہ مشورہ دیا کہ دوبارہ قرض کے جال میں

پھنسنے سے کہیں بہتر یہ ہے کہ رہی سہی جائداد فروخت کر دی جائے۔ چناں چہ انھوں نے بقیہ جائداد بیس ہزار میں بیع کر دی (39)۔

پے در پے صدمات اور ناکامیوں نے فانیؔ کو تقدیر پرست بنا دیا تھا۔ جس روز آبائی حویلی فانیؔ کی مِلکیت سے نِکل کر قبضۂ غیر میں جا رہی تھی، ایک صاحب ان سے ملاقات کے لیے پہنچے۔ وہ ان حالات سے لاعلم تھے۔ انھوں نے فانیؔ سے تازہ کلام سُنانے کی فرمائش کی تو فانیؔ نے جواب دیا کہ: ''تازہ ترین چیز ایک شعر ہے جو آج ہی کہا ہے۔'' اور یہ شعر سُنایا:

اپنے دیوانے پہ اتمامِ کرم ہو یا رب
دَر و دیوار دیے اب اُنھیں ویرانی دے (40)

فانیؔ کو جو جائداد ورثے میں مِلی تھی اس میں ان کے بھائی عشرت علی خاں کا بھی حِصّہ تھا۔ عشرت علی خاں فانیؔ سے عُمر میں دس بارہ سال چھوٹے تھے۔ انھوں نے اپنی اطاعت گزاری کا اس طرح ثبوت دیا کہ جب فانیؔ نے قرض لیا تو رہن کے دستاویز پر انھوں نے بھی دستخط کر دیے اور بیع نامہ بھی دونوں کے دستخط سے تکمیل پایا (41)۔

کلکتہ اور بمبئی کی سیاحت

بیس ہزار روپے کے قریب نقد رقم فانیؔ کے ہاتھ لگی تو اُنھیں یہ فکر لاحق ہوئی کہ اسے خرچ کِس طرح کیا جائے۔ روپے سے انھیں بَیر تھا۔ بقول ماہرؔ القادری ''(وہ) خرچ کرنے کے ذریعے سوچ سوچ کر نکالتے تھے۔'' (42) چناں چہ جس دن جائداد بیع ہوئی اسی شام سفر کا عزم کیا اور لکھنؤ ہوتے ہوئے کلکتہ پہنچے۔ وہاں ایک بڑے ہوٹل میں قیام پذیر ہوئے۔ جب لوگوں کو فانیؔ کی آمد کی اطلاع ہوئی تو شاعروں اور اہلِ ذوق حضرات نے انھیں آگھیرا۔ فانیؔ کے اعزاز میں ایک شاندار ضیافت ترتیب دی گئی اور اس سِلسلے میں مشاعرے کا اعلان بھی کر دیا گیا۔ صدارت کے لیے ہز اکسلنسی نصیر الملک سفیرِ ایران کو راضی کر لیا گیا تھا۔ فانیؔ نے بھی بادلِ ناخواستہ دعوت قبول کر لی۔ دعوت نامے تقسیم ہو گئے اور مشاعرے کا دِن آ پہنچا۔ فانیؔ نصیر الملک کی موٹر میں سَیر کے لیے نکلے۔ واپسی میں اسٹیشن پر اُتر گئے، ڈرائیور کو موٹر کے ساتھ رخصت کر دیا اور خود ٹرین میں بیٹھ کر بدایوں روانہ ہوئے۔

جو سامان بدایوں سے ساتھ لائے تھے وہ ہوٹل ہی میں پڑا رہا۔

بدایوں میں دو تین روز ٹھہر کر اپنے بیٹے سعادت علی خاں اور چھوٹے بھائی عشرت علی خاں کے ساتھ راہی بمبئی ہوئے۔شاہجہاں پیلیس ہوٹل میں کمرہ کرائے پر لیا اور تین ہفتے سیر وتفریح میں گنوا دیے۔قریب ڈیڑھ ہزار روپے صرف ہوٹل کا بل اَدا کیا۔

بمبئی سے لَوٹ کر دہلی گئے اور چار پانچ روز قیام کرنے کے بعد بدایوں واپس ہوئے(43)۔

دوبارہ اٹاوہ میں

چند ہی روز میں دولت کی چھاؤں ڈھل گئی۔حَوائجِ زندگی کی تمازت نے جھلسانا شروع کیا تو پھر کسی آسرے کی تلاش ہوئی۔بدایوں سے لکھنؤ پہنچے۔تقن جان والے واقعے کے اثرات مابعد ابھی باقی تھے۔اس لیے احباب نے مشورہ دیا کہ وہ کسی اور ضلع کو اپنا مُستقر بنائیں۔مولوی الطاف حسین صاحب کو ان حالات کا علم ہوا تو انھوں نے فانی کو اٹاوہ بُلا لیا۔

اٹاوہ میں وہ محلّے نورنگ آباد میں ایک مکان کرائے پر لے کر رہنے لگے اور عدالتِ دیوانی میں پریکٹس شروع کردی۔اِس لیے کہ پچھلے چودہ برسوں میں یہی ان کا ذریعۂ روزگار تھا۔وہ سمجھتے تھے کہ'' خدا نے رزق کو اسی صُورت سے مقدر کیا ہے''۔اور یوں وہ اپنے ضمیر کے خلاف اِس پیشے سے وابستہ رہے(44)۔

اٹاوے میں تین اصحاب قاضی جعفر حسین،منشی فیاض حسین اور منشی چھوٹے خاں اب بھی موجود ہیں جو وقفے وقفے سے فانی کے محرّر رہ چکے ہیں۔ان حضرات کا بیان ہے کہ فانی مقدموں کی تیاری میں کوئی دلچسپی نہیں لیتے تھے۔ان کے کُتب خانے میں قانون کی کتابیں برائے نام تھیں۔جب بھی ضرورت پڑتی وہ باراسوسی ایشن کی کتابوں سے مَدد لیتے۔گھر پر نہ تو مقدمے کی کوئی تیاری کرتے نہ ہی باضابطہ مِثل بناتے تھے۔صرف پیشی کی حد تک ہی عدالت میں قدم رکھتے اور مقدمہ شروع ہونے تک عدالت کے پچھواڑے ایک میدان میں ٹہلتے رہتے، اکثر فِکرِ سخن میں مستغرق رہتے۔کبھی کبھی مقدمے کی بحث کے تعلق سے کاغذ کے پرچے پر کچھ نوٹ بھی لکھ لیتے تھے۔موکلوں سے جملہ معاملات محرّر کے ذریعہ طے پاتے تھے۔وہ سرسری طور پر واقعات دریافت کر لیتے۔محرّر گواہ کو عرضیِ دعویٰ اور جوابِ دعویٰ سُنا دیتا تھا۔فانی بھی دو ایک باتیں بتا دیتے تھے۔بہ حیثیت وکیل ان کی کوئی خاص

شہرت نہیں تھی۔ اٹاوے میں دوسرے وکیلوں کی پریکٹس اور آمدنی ان سے کہیں زیادہ تھی۔ جتنی بے دلی کے ساتھ وہ اس پیشے کے فرائض انجام دیتے تھے، اس کی آمدنی کے حساب کتاب سے بھی اتنے ہی بے نیاز تھے۔ محرروں کو انھوں نے مختارِ کُل بنا رکھا تھا۔ موکلوں سے مقدموں کی فیس وہی طے کرتے، پیسہ انھیں کے پاس جمع رہتا اور خرچ بھی وہی چلاتے۔ اکثر ایسا ہوتا کہ مہینہ ختم ہونے سے پہلے ہی آمدنی صاف ہو جاتی اور فانی کو پریشانی کا سامنا کرنا پڑتا۔ مُنشی فیاض حسین نے بتایا کہ جب اپنے تقرر کے بعد مہینے کے ختم پر انھوں نے تقریباً سو روپے بچا کر دیے تو فانی کو تعجب ہوا کہ ان کی وکالت سے کچھ بچتا بھی ہے۔ کبھی ایسا ہوتا کہ محرر صاحب موکل سے سو روپے وصول کرتے اور حساب میں پچاس ہی روپے لکھ دیتے۔ فانی اِس بددیانتی سے واقف ہوتے ہوئے بھی چشم پوشی کر جاتے اور زبان سے کچھ نہیں کہتے۔ قاضی جعفر حسین نے بیان کیا ہے کہ اس زمانے میں بابو لچھمن پرشاد اٹاوے میں مُنصِف تھے اور شعر وسخن کا اچھا مذاق رکھتے تھے۔ وہ فانی پر اتنے مہربان ہوئے کہ اکثر کمیشن انھیں کو دینے لگے، مُنصف صاحب کے اثر سے فانی کی پریکٹس بھی چل پڑی اور یُوں ان کی معاشی مشکلات کا حل نِکل آیا۔

بابو لچھمن پرشاد مُنصف اور سید الطاف حسین ہیڈ ماسٹر اسلامیہ ہائی اسکول کے علاوہ، بیدؔم شاہ وارثی، شیخ امیر حسن، مہدی حسین، حافظ محمد الٰہی، زین الدین، منشی عبدالکریم اور شیخ احمد حسین ایڈوکیٹ، اٹاوے میں فانی کے خاص ملاقاتیوں میں سے تھے۔ اکثر شام کو امیر حسین صاحب کے ہاں نشِست رہتی تھی اور وقت گزاری کے لیے شطرنج یا کیرم کھیلتے۔ کبھی کبھی یہ احباب الطاف حسین صاحب کے ہاں جمع ہو جایا کرتے تھے اور کبھی مہدی حسین صاحب کے ہاں بیٹھ جاتے جن کی سوڈا واٹر کی دوکان تھی (45)۔

اس زمانے میں یاسؔ یگانہ چنگیزی بھی الطاف حسین صاحب کے اِیما پر اٹاوہ آ گئے تھے اور اسلامیہ ہائی اسکول میں ملازمت قبول کر لی تھی۔ جگر کا قیام مین پوری میں تھا اور وہ مہینے میں ایک دو بار اٹاوہ آ جاتے تھے۔ بیدؔم شاہ وارثی تو وہیں کے باشندے تھے۔ فانی بھی موجود تھے۔ الطاف حسین اور بابو لچھمن پرشاد جیسے محفلوں میں ہنگامہ گرم کرنے والوں کی بھی کمی نہ تھی۔ آئے دِن مشاعرے بَرپا ہونے لگے۔ اٹاوے میں نہ اس سے پہلے کبھی ایسی انجمن آرائیاں رہیں اور نہ بعد میں ویسے رُوح پرور جلسے کسی نے دیکھے۔ اس زمانے کو پُرانے لوگ آج بھی حسرت سے یاد کرتے ہیں۔ فانی، جگر اور یاسؔ کی چند ہم طرح غزلیں اسی دَور کی یادگار ہیں۔

نثار اٹاوی نے الطاف حسین صاحب کے حوالے سے لکھا ہے کہ یگانہ چنگیزی نے یہ غزل تازہ کہی تھی:

کار گاہِ دُنیا کی نیستی بھی ہستی ہے
اِک طرف اُجڑتی ہے ایک سمت بَستی ہے

غزل سب نے پسند کی۔ الطاف صاحب نے فانی سے فرمائش کی کہ وہ بھی اس زمین میں طبع آزمائی کریں۔ بحر پر فانی نے دھیان نہیں دیا اور انھی ردیف وقوافی کے ساتھ غزل کہہ کر دوسرے دن ہیڈ ماسٹر صاحب کو سُنائی۔ یہ اُن چند غزلوں میں سے ایک ہے جن کی مقبولیت فانی کی شہرت کا سنگِ بُنیاد ثابت ہوئی:

دُنیا میری بَلا جانے مہنگی ہے یا سَستی ہے
مُفت ملے تو مول نہ لُوں ہَستی کی کیا ہستی ہے (46)

ہیڈ ماسٹر صاحب نے جب اصل بحر کی طرف توجہ دلائی تو فانی شرمندہ ہو گئے اور چاہتے تھے کہ اپنی غزل ضائع کر دیں۔ لیکن الطاف صاحب نے ہاتھ پکڑ کر غزل پھاڑنے سے روکا اور کہا کہ بحر بدل گئی تو کیا حرج ہے یہ غزل تو اپنی جگہ لاجواب ہے اسے ضائع نہ کیجیے (47)۔

فانی کے اٹاوہ آنے سے کچھ پہلے 1923ء میں اٹاوے میں ایک بڑا مشاعرہ ہوا تھا۔ طرح تھی : ''دِل کو عجب مزا مِلا عشق کے سوز وساز میں''

اس کے لیے لکھنؤ اور دوسرے مقامات سے بھی شاعروں نے غزلیں کہہ کر بھیجی تھیں (48)۔ فانی اور یگانہ نے بھی لکھنؤ سے بذریعۂ ڈاک اپنی غزلیں روانہ کی تھیں۔ ان کی غزلوں کے مطلعے یہ ہیں:

زحمتِ سجدہ ہے فضول بُت کدۂ مجاز میں — یگانہ
ہوگی نماز کیا قبول کعبۂ خانہ ساز میں — (آیاتِ وجدانی)

○

فصلِ خبر بڑھائی گئی عُمر کے بابِ راز میں — فانی
یادِ وصالِ مختصر مِل کے شبِ دراز میں — (باقیاتِ فانی)

○

اٹاوے میں ایک اور مشاعرہ شاندار پیمانے پر ہوا تھا۔ اس میں بھی فانی اور یگانہ نے شرکت کی تھی۔ فانی نے یہ غزل سُنائی تھی:

جمال، بے حجاب تھا کہ جلوہ تھا حجاب کا
کلیم! برقِ طور تھی کہ تار تھا نقاب کا (باقیات)

یگانہ نے اس زمین میں مثلث کہا تھا۔ اس کے ابتدائی مصرعے یہ ہیں:

اُمید وبیم میں کٹے تو کیا مزہ شباب کا
ہوائے دَہر دیتی ہے پیام انقلاب کا
اُلٹ نہ جائے ناگہاں ورق مری کتاب کا (آیاتِ وجدانی)

جعفر حسین نے اٹاوے کی دو اور طرحی غزلوں کی نشان دہی کی: (49)

(1) جلوہ گاہِ نازِ جاناں جب مرا دل ہوگیا
سامنا فانی مجھے دِل کا بھی مُشکل ہوگیا (باقیات)

اسی طرح پر یگانہ اور جگر نے بھی غزلیں کہی تھیں۔

(2) جب دِل میں ترے غم نے حسرت کی بنا ڈالی
دُنیا مری راحت کی قسمت نے مِٹا ڈالی (باقیات)

اس مشاعرے میں جگر بھی شریک ہوئے تھے۔

نثار اٹاوی نے مولوی الطاف حسین کے حوالے سے لکھا ہے کہ فانی نے اپنی یہ غزل:

کمالِ ہوش ہے یُوں بے نیازِ ہوش ہوجانا
ترے آغوش میں بیگانۂ آغوش ہوجانا

ایک تھیٹریکل کمپنی کی فرمائش پر اٹاوے میں کہی تھی (50)۔

نُورجہاں سے مَراسم

فانی جب لکھنؤ سے اٹاوے پہنچے ہیں تو دیکھنے والوں کا بیان ہے کہ ان پر ہر وقت ازخود رفتگی اور استغراق کا عالم طاری رہتا تھا۔ وہ زیادہ تر خاموش رہتے اور تنہائی میں وقت بَسر کرتے تھے۔ احباب ان کی دِل جُوئی کرتے اور اپنی مجلسوں میں گھسیٹ لے جاتے۔ ان میں بابو چھمن پرشاد اور حافظ محمد الٰہی جیسے رنگین طَبع دوست بھی تھے۔ انھیں کی وجہ سے فانی

رقص و سرود کے جلسوں میں بھی شریک ہونے لگے۔ ایسی ہی ایک محفل میں ان کا تعارف نور جہاں نامی ایک طوائف سے ہوا جو مین پوری کی رہنے والی تھی اور آٹھ نو سال سے اٹاوے میں مقیم تھی۔ اس کا مکان نورنگ آباد میں فانی کی رہائش گاہ سے قریب ہی واقع تھا۔ وہ غائبانہ فانی سے عقیدت رکھتی تھی اور ان کی شاعری سے متاثر تھی۔ اس ملاقات کے بعد فانی کی ذات سے بھی اسے دِل بستگی پیدا ہوگئی (51)۔ اُس وقت نور جہاں کی عُمر بہ مشکل 16۔17 برس ہوگی۔ حُسنِ صورت کے علاوہ آواز بھی دِل کش پائی تھی۔ ذوقِ جمال کی تسکین کے ساتھ فانی کا زخمِ دل پھر سے ہرا ہوگیا۔

فانی کے رَوابط نُور جہاں سے بڑھتے چلے گئے۔ وہ اس کے گھر کم جاتے تھے۔ اکثر اسی کو اپنے ملازم فیضو کے ذریعے بُلا لیتے۔ نور جہاں کے ہاں جو اور لوگ آتے تھے وہ ان تعلقات کو رَشک وحسد کی نظر سے دیکھنے لگے۔ بعض لوگوں نے فانی کو زَک دینے کی ٹھان لی۔ فانی کے رقیبوں میں ایک مالدار بینکر کا بھتیجا بشن نارائن بھی تھا۔ اس نے نور جہاں کے اغوا کا منصوبہ باندھا۔ قاضی جعفر حسین اِس زمانے میں نئے نئے فانی کے محرّر ہوئے تھے۔ وہ بشن نارائن کے دوست تھے۔ انھیں کی مَدد سے بشن نارائن نے ایک نُمائش کے موقعے پر نور جہاں کا اغوا کیا اور وہ چند ماہ تک غائب رہی۔ یہ واقعہ خود قاضی جعفر حسین نے بیان کیا ہے (52)۔ اُنھوں نے بتایا کہ نور جہاں سے جُدائی کا یہ زمانہ فانی پر بہت شاق گزرا۔ جب وہ لوٹی تو تعلقات پھر استوار ہوگئے۔ قاضی صاحب کو اس وقت فانی کی شرافتِ طبع کا اندازہ نہیں تھا۔ بعد میں وہ اپنی اس حرکتِ ناشائستہ پر بہت پشیمان ہوئے۔

قاضی جعفر حسین اور منشی فیاض حسین کا بیان ہے (53) کہ فانی نور جہاں سے والہانہ محبت کرتے تھے۔ نور جہاں کو بھی ان سے بے حد لگاؤ تھا۔ جب وہ راتیں بھی فانی کے ہاں گزارنے لگی تو لوگوں نے اس بارے میں جُستجو شروع کردی۔ نتیجے میں اکثر یہی دیکھا گیا کہ نور جہاں لیٹی ہوئی ہے اور فانی پنکھا جھل رہے ہیں لیکن خود نور جہاں (جو ابھی حیات ہے) اس امر کی تصدیق کرتی ہے کہ تعلقات جنسی نوعیت کے تھے (54)۔ اٹاوے میں نور جہاں اور فانی کے معاشقے کی شہرت عام ہو چکی تھی۔ آج بھی لوگ نور جہاں کو اسی قدیم نِسبت سے "فانی کی نور جہاں" کہتے ہیں۔ نور جہاں نے بتایا کہ وکالت سے فانی کو معقول آمدنی تھی اور وہ اپنی ساری آمدنی اس کی تحویل میں دے دیتے تھے اور وہی ان کا خرچ چلاتی

تھی۔ فانی کے ہاں اکثر شاعر احباب جمع ہو جاتے اور شعر خوانی کا سلسلہ چلتا رہتا۔ مہینے میں دو ایک بار جگر بھی آ جاتے اور فانی کے ہاں قیام کرتے۔ جگر کی آمد پر خصوصی محفلیں منعقد ہوتیں۔ ایسے موقعوں پر نور جہاں اور مُنّی بائی کو بھی بُلا لیا جاتا تھا۔ نور جہاں صرف فانی کی غزلیں گاتی تھی اور مُنی بائی بیدم وارثی کی۔ اسی بنا پر دونوں میں چشمک سی رہتی۔ کبھی نور جہاں کا مجرا ہوتا تو فانی شریکِ محفل ہو کر اپنا کلام نہیں سُنتے تھے (55)۔ ایک روایت یہ ہے کہ نور جہاں کی وجہ سے کچھ دِنوں جگر اور فانی میں رقابت رہی۔ آخر شیر ازن نے جگر کو اپنی طرف لے کر اس رقابت کو ختم کیا (56)۔ استفسار پر نور جہاں نے اس کی تردید کی اور کہا کہ اگر جگر کے دل میں کوئی ایسے جذبات رہے ہوں تو وہ ان سے لاعلم ہے۔ نور جہاں نے بتایا کہ جگر کے تعلقات حقیقت میں شیر ازن سے بھی نہیں تھے۔ ان کے روابط شیر ازن کی بہن اعماز ن سے تھے۔ چوں کہ بظاہر بے تکلفی شیر ازن سے زیادہ تھی اس لیے دیکھنے والوں کو غلط فہمی ہو جاتی تھی۔

اٹاوے میں رائے لچھمن پرشاد کی عنایتوں اور نور جہاں کے لُطفِ صحبت کا یہ زمانہ فانی کے محیطِ حیات پر نقش بر آب کی طرح اُبھرا اور غائب ہو گیا۔ لچھمن پرشاد کا تبادلہ اٹاوے سے آگرہ ہو گیا۔ اِدھر ایک ذراسی بات پر نور جہاں نے فانی کی طرف سے آنکھیں پھیر لیں۔ نور جہاں نے اس بگاڑ کا سبب یہ بیان کیا کہ (57) ایک بار لکھنؤ کی کلو جان، اٹاوے آ کر اقبال منزل میں قیام پذیر ہوئی۔ وہ مُنّی بائی کی مہمان تھی۔ اِن دنوں نور جہاں اور مُنّی بائی میں ٹھنی ہوئی تھی۔ احباب نے فانی کو مجبور کیا کہ وہ کلو جان کو مدعو کریں۔ فانی، نور جہاں اور مُنّی بائی کے اختلاف سے واقف تھے۔ کلو جان کو بُلانے کا مطلب یہ تھا کہ مُنّی بائی بھی آئے گی اور نور جہاں اسے پسند نہیں کرے گی۔ انھوں نے نور جہاں کو مطلع کیے بغیر پوشیدہ طور پر اس دعوت کا اہتمام کیا۔ لیکن کسی طرح نور جہاں تک یہ خبر پہنچ گئی اور وہ فانی سے خفا ہو گئی۔ چند روز بعد جب فانی نے نور جہاں کو بُلوایا تو اس نے اپنی ناراضگی کا اظہار کرتے ہوئے یہ کہلوا دیا کہ اب میں اس دہلیز پر قدم نہیں رکھوں گی۔ چند روز بعد فانی نے گھر تبدیل کر لیا اور کہلوایا کہ میں نے دہلیز بدل دی ہے اب تو آ جاؤ لیکن نور جہاں کی خفگی کم نہیں ہوئی۔ جب دوست احباب نے صُلح کرانی چاہی تو وہ اٹاوہ چھوڑ کر آگرہ چلی گئی۔ نور جہاں کا بیان ہے کہ ادھر فانی بھی پتا اُٹھا کر آگرہ پہنچے اور وہ اٹاوہ واپس ہو گئی اور وہاں سے کسی کو کچھ بتائے بغیر کانپور چلی گئی۔ کانپور سے

فتح پور، جھانسی اور دوسرے مقامات میں گھومتی رہی۔ آخر پُونے میں اقامت گزیں ہوئی۔ اس کے بعد عرصے تک فانیؔ اور نور جہاں کو ایک دوسرے کی خبر نہیں رہی۔ کئی برس بعد نور جہاں کی ملاقات فانیؔ سے حیدر آباد میں ہوئی۔ پُونے میں طاعون کی وَبا پھیل گئی تھی۔ لوگ گھر چھوڑ کر جا رہے تھے۔ نور جہاں نے حیدر آباد کا رُخ کیا۔ اسے گمان بھی نہ تھا کہ فانیؔ وہاں ہوں گے۔ جس شام وہ حیدر آباد پہنچی اور محلہ مہندی محبوب میں گلزار کے ہاں قیام کیا دوسرے دن سویرے فانیؔ وہاں آموجود ہوئے۔ معلوم یہ ہوا کہ شہزادہ معظم جاہ بہادر کے آدمی اس کی خبر رکھتے تھے کہ شہر میں کونسی نئی طوائف آئی ہے۔ چناں چہ جیسے ہی نور جہاں اسٹیشن پر اُتری اس کی آمد کی اطلاع اسی وقت معظم جاہ کو کر دی گئی۔ فانیؔ بھی وہیں موجود تھے۔ سمجھ گئے کہ یہ وہی نور جہاں ہوگی۔ اِس لیے صُبح اُٹھ کر سیدھے وہیں چلے آئے۔ نور جہاں کے بیان کے بموجب حیدر آباد میں اس کا قیام تین چار مہینے رہا۔ اس تمام عرصے میں فانیؔ کی مستقل آمد و رفت رہی۔ حیدر آباد میں کئی جگہوں پر نور جہاں کے مجرے ہوئے۔ فانیؔ صرف کھانے میں ساتھ ہوتے تھے گانے میں نہیں۔ گانا شروع ہوتا تو وہ الگ کمرے میں چلے جاتے اور وہیں سے لوگوں کے ذریعے فرمائش کروا کے غزلیں گواتے۔

چند روز بعد نور جہاں نے واپسی کا اِرادہ کیا۔ فانیؔ کا اِصرار تھا کہ وہ حیدر آباد میں رہ جائے لیکن ایک دن ان کو اطلاع دیے بغیر وہ حیدر آباد سے چل پڑی اور اٹاوے کی راہ لی۔ اٹاوہ پہنچنے کے بعد فانیؔ نے خط لکھا تھا کہ اب تک تمھارے دل سے وہ بات نہیں گئی۔ اس کے بعد نہ تو فانیؔ نے کوئی خط لکھا اور نہ کہیں نور جہاں کی ان سے ملاقات ہوئی۔

حیرتؔ بدایونی نے نور جہاں کے حیدر آباد آنے کی جو رُوداد بیان کی ہے(58) وہ اس سے کہیں مختلف ہے۔ اُنھوں نے بتایا کہ نور جہاں یہ سمجھ کر حیدر آباد آئی تھی کہ فانیؔ یہاں شہزادے کے دربار سے وابستہ ہیں اور بہت عروج پر ہیں۔ حیدر آباد آکر وہ ملے پلی میں مقیم ہوئی۔ یہ فانیؔ کے اد بار کا زمانہ تھا، اور ان کی حالت بہت سقیم تھی۔ اس حالت میں خود فانیؔ نے نور جہاں سے مِلنا مناسب نہیں سمجھا۔ ان کے احباب، حیرتؔ بدایونی اور ابنِ علی وغیرہ نے کسی طرح سمجھا بجھا کر نور جہاں کو واپس کیا۔ فانیؔ کے پاس اِتنا بھی نہیں تھا کہ واپسی کا کرایہ دے سکتے۔ اس کا بندوبست بھی ان کے احباب ہی نے کیا۔

باقیاتِ فانؔی کی اشاعت

1921ء میں نقیب پریس بدایوں سے دیوانِ فانؔی شائع ہوا تھا۔ اس کی ترتیب و تزئین سے فانؔی مُطمئن نہیں تھے۔ چاہتے تھے کہ کسی اور مطبع سے اسے دوبارہ چھپوائیں۔ اس زمانے میں فانؔی کا کلام علی گڑھ میگزین میں پابندی کے ساتھ شائع ہو رہا تھا۔ علی گڑھ میں بعض قدردانانِ سخن نے بھی محسوس کیا کہ ''دیوانِ فانؔی'' کا جدید ایڈیشن زیادہ سلیقے اور اہتمام سے شائع کرنا چاہیے۔ چناں چہ فانؔی کی اجازت سے علی گڑھ اِنسٹی ٹیوٹ پریس میں اس کی طباعت کا انتظام کیا گیا۔ خواجہ منظور حسین چاہتے تھے کہ دیوان کے ساتھ ایک مَبسُوط تبصرہ بھی ہو۔ اِس کام کے لیے انھوں نے مرزا احسان احمد (علیگ) اور مولوی، نورالرحمٰن (علیگ) ایڈیٹر جامعہ کے نام تجویز کیے(59)۔

معلوم ایسا ہوتا ہے کہ کسی وجہ سے اس تجویز کو عملی جامہ نہیں پہنایا جاسکا اور ابتدائی مرحلے ہی میں دیوان کی طباعت کا کام روک دیا گیا۔

سال ڈیڑھ سال بعد احباب کے مشورہ پر عمل کرتے ہوئے فانؔی نے جدید کلام کے ساتھ ''دیوان'' کا انتخاب شامل کر کے ایک نیا مجموعہ ''باقیاتِ فانؔی'' کے نام سے ترتیب دیا۔ پروفیسر رشید احمد صدّیقی نے مقدمہ لکھا اور جگؔر نے چند صفحات ''تبصرہ'' کے زیرِ عُنوان اِس مجموعے کے لیے قلمبند کیے۔ پہلے ایڈیشن کی اشاعت کے حقوق مطبع عزیزی آگرہ کو دیے گئے۔ یہ مجموعہ 1926ء میں شائع ہوا۔

ماہؔر القادری نے لکھا ہے کہ باقیات کی اشاعت سے چند ماہ قبل جب فانؔی حیدرآباد آئے تھے تو مہاراجہ کشن پرشاد نے اس مجموعے کو شائع کروانے کے لیے پانچ سو روپے مرحمت کیے تھے(60)۔ فانؔی نے مطبع عزیزی والوں کو صرف پانچ سو جلدیں چھاپنے کی اجازت دی تھی۔ ''باقیاتِ فانؔی'' شائع ہونے کے بعد ہاتھوں ہاتھ فروخت ہوگئی۔ مطبعِ عزیزی والوں نے اسے بار بار چھاپا اور بیچا لیکن فانؔی سے ہمیشہ یہی کہتے رہے کہ ابھی پہلے ایڈیشن کی جلدیں پڑی ہوئی ہیں۔ فانؔی خاموشی سے سب کچھ جانتے ہوئے بھی نقصان برداشت کرتے رہے۔ ماہؔرالقادری کا بیان ہے کہ ایک بار ''حضرت فانؔی نے خود مجھ سے شکوہ آمیز انداز میں قدرے مُسکرا کر فرمایا کہ 'بھائی! میری باقیاتِ فانؔی' کو چھپے ہوئے

برسوں ہو چکے ہیں مگر مطبع عزیزی کی پانچسو جلدیں ختم نہیں ہو پاتیں' (61)۔

آگرہ کو روانگی

لچھمن پرشاد کا تبادلہ ہوا تو اٹاوے کی سرزمین سے فانی کے قدم بھی اُکھڑنے لگے۔ نورجہاں کی مفارقت نے اِس ماحول سے اور بھی برگشتہ کر دیا۔ فانی نے محسوس کیا کہ ان کی قسمت میں یہاں جو آب و دانہ تھا، ختم ہو چکا ہے۔ سامانِ سفر باندھا اور آگرے کی راہ لی۔ میکش اکبرآبادی نے لکھا ہے کہ:

''وہ یہ اندازہ کرنے آگرہ آئے تھے کہ یہاں ان کی وکالت کامیاب رہے گی یا نہیں۔''

نورجہاں کا بیان ہے کہ وہ اس کے تعاقب میں آگرہ پہنچے تھے۔ ہوسکتا ہے کہ دونوں باتیں ہوں۔ میکش نے فانی سے اپنی ابتدائی ملاقاتوں کے تاثرات ان الفاظ میں قلمبند کیے ہیں:

> ''غالباً 1926ء کی گرمیاں تھیں۔ دوپہر کے وقت میں اپنے کمرے میں بیٹھا ہوا تھا کہ مظہر اکبرآبادی مرحوم گھبرائے ہوئے آئے اور کہنے لگے: 'فانی صاحب تشریف لا رہے ہیں'، ...... مظہر صاحب نے فانی صاحب کے احترام میں میرے مکان پر ہوٹل کو ترجیح دی تھی۔ اس زمانے میں آگرے میں ریسٹورنٹ نئے نئے کھلے تھے۔ میرے مکان کے سامنے رحمٰن ہوٹل تھا جہاں سارے شہر کے شاعروں اور ان سے دلچسپی لینے والوں کا جماؤ رہتا تھا۔ حتّٰی کہ مولانا سیماب اور ساغر صاحب بھی دُور سے چل کر اکثر یہاں آتے تھے۔ اس صحبت میں فانی صاحب کے اخلاق کا مجھ پر اچھا اثر پڑا۔ شاید اس کی وجہ یہ بھی ہو کہ وہ مجھ سے زیادہ مخاطب رہے اور میری غزل کی خُوب داد دی۔ یہ پہلی داد اور پہلی ہمت افزائی تھی جو جگر صاحب کے علاوہ مَیں کسی بڑے شاعر سے حاصل کر سکا تھا۔ البتہ اس وقت فانی صاحب کا حلقۂ احباب میرے لیے بہت اُمید اُفزا ثابت نہ ہوا تھا۔''

..........'' تھوڑے دن بعد فانیؔ صاحب پھر میرے یہاں آئے۔ اس وقت ان کے ساتھ اٹاوے کی کسی عدالت کے کوئی اہل کار تھے..... وہ مجھے بہت ہی بے تکے آدمی معلوم ہوئے اور بہت ہی جلد بے تکلفی کا مظاہرہ کرنے لگے۔ مَیں منتظر تھا کہ فانیؔ صاحب انھیں متنبہ کریں گے۔ آخر مجھ کو اپنے تیور سخت کرنے پڑے۔ ان صاحب پر تو اس کا اثر نہ ہوا، مگر مَیں نے دیکھا کہ فانیؔ صاحب میری حالت دیکھ کر محظوظ ہو رہے ہیں۔ اس وقت میں فانیؔ صاحب کے لیے بہتر رائے قائم نہ کر سکا'' (62)۔

حیدرآباد کا پہلا سفر

آگرے سے لوٹنے کے بعد ہی فانیؔ نے حیدرآباد کا رُخ کیا۔ معلوم نہ ہو سکا کہ اس سفر کی اصلی غرض و غایت کیا تھی۔ ماہرؔ القادری کا بیان ہے کہ وہ '' باقیاتِ فانیؔ '' کی اشاعت سے چند ماہ پہلے حیدرآباد آئے تھے (63)۔ فانیؔ نے اپنے مضمون '' بہ یادِ شادؔ '' میں لکھا ہے کہ:

'' مجھے حیدرآباد آنے کا موقع سب سے پہلے 1926ء میں مِلا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ہزایکسلنسی آنجہانی (مہاراجہ کشن پرشاد) صدارتِ عظمیٰ پر فائز نہ تھے۔ یہاں پہنچ کر میرے قیام کو بہ مشکل چوبیس گھنٹے گزرے تھے کہ ممدوح کو میری آمد کی اِطلاع کسی نہ کسی ذریعے سے ہوگئی۔ چناں چہ مجھے طلب فرما کر باریابی کی عزّت سے سرفراز فرمایا گیا..... مَیں برخاستِ دربار تک حاضر رہا۔ مختلف عُلوم و فنون اور اسی ضمن میں شعر و شاعری کے تذکرے رہے۔ مجھ سے ارشاد فرمایا کہ کچھ پڑھو۔ مَیں نے اس وقت جو کچھ یاد تھا عرض کیا۔ اس پر بہت کچھ میری ہمّت اَفزائی فرمائی گئی اور مجھے وہ حقیقی داد مِلی جو شاعر کو اس کی زندگی میں بہ مشکل کبھی مِلا کرتی ہے'' (64)۔

حیرتؔ بدایونی نے جو اُن دنوں مہاراجہ کشن پرشاد کے دامنِ فیض سے وابستہ تھے، مہاراجہ سے فانیؔ کی اس پہلی ملاقات کی مزید تفصیلات بیان کیں (65)۔ اُنھوں نے بتایا کہ مہاراجہ کی فرمائش پر فانیؔ نے اپنی یہ مشہور غزل دھیمی اور دَرد بھری آواز میں سُنائی تھی:

دُنیا میری بَلا جانے مہنگی ہے یا سَستی ہے

اور جب وہ اِس شعر پر پہنچے:

جگ سُونا ہے تیرے بغیر آنکھوں کا کیا حال ہوا
جب بھی دُنیا بَستی تھی، اب بھی دُنیا بستی ہے

تو مہاراجہ پر رقّت طاری ہوگئی اور آنکھوں سے آنسوؤں کا تار بندھ گیا۔

فانؔی نے حیدرآباد میں گیارہ روز قیام کیا(66)۔حیرتؔ بدایونی کا بیان ہے کہ(67) مہاراجہ نے عارضی طور پر اپنی ایک موٹر کار فانؔی کی سواری کے لیے دی تھی تاکہ وہ آرام کے ساتھ حیدرآباد میں گھوم پھر سکیں اور ان سے خواہش کی تھی کہ جب تک حیدرآباد میں رہیں ہر روز ملاقات کے لیے چلے آئیں۔

مہاراجہ کے حُسنِ اخلاق سے فانؔی بے حد مُتاثر ہوئے۔اپنے مضمون میں جو تاثرات انھوں نے قلمبند کیے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ان دِنوں شدید ذہنی اذیت اور رُوحانی کرب میں مُبتلا تھے۔ایک ایسے زمانے میں جب کہ وہ اپنے گردوپیش کے ماحول سے بیزار ہوتے جارہے تھے مہاراجہ کا ہمدردانہ سلوک ان کے لیے تسکینِ قلب کا باعث بن گیا۔وہ لکھتے ہیں:

.........''میں نے ممدُوح کی خدمت میں پہنچ کر اپنے درد کی دوا پائی۔خلوص اور صداقت کے بھُوکے کو غذا میّسر آئی۔بالآخر جب مَیں ممدُوح سے رخصت ہوا تو کسی کا یہ شعر ضروری ترمیم کے ساتھ میری زبان پر تھا:

از درِ شادؔ چہ گویم بہ چہ عُنواں رفتم
ہَمہ درد آمدہ بُودم ہَمہ درماں رفتم'' (68)

دوسری بار حیدرآباد میں

ایک سال بعد 1927ء میں فانؔی مہاراجہ کی دعوت پر دوبارہ حیدرآباد آئے۔اس وقت مہاراجہ صدارتِ عظمیٰ کے عہدۂ جلیلہ پر فائز تھے۔انھوں نے فانؔی کی پہلے سے زیادہ قدر افزائی کی۔اس مختصر قیام کے دَوران مہاراجہ کی جو نوازشیں اور عنایات ان کے حال پر رہیں انھیں فانؔی تاعمر فراموش نہ کرسکے۔اپنے مضمون ''بہ یادِ شادؔ'' میں انھوں نے اس وقت کے تاثرات ان الفاظ میں محفوظ کردیے ہیں:

''یوں کہنے کو تو زندگی کی ہر ساعت زندگی ہی کہلاتی ہے مگر سچ تو یہ ہے کہ مجھے ایسے لمحات، ایسی ساعتیں زندگی میں بہت کم میسّر آئی ہیں جن کا شمار اگر میری زندگی میں کیا جائے تو مجھے کوئی عذر نہیں ہو سکتا۔ یہی وہ لمحات تھے جو مہاراجہ کی خدمت میں گزرے۔ یہی وہ ساعتیں تھیں جنھیں میں ''عمرِ رفتہ'' کہہ سکتا ہوں''۔(69)

چند روز بعد جب فانؔی نے رخصت کی اجازت چاہی تو مہاراجہ نے بہت اِصرار کیا کہ وہ مزید کچھ دنوں حیدرآباد میں رہیں۔ لیکن فانؔی اپنی بعض مجبوریوں کی وجہ سے زیادہ نہ ٹھہر سکے۔ حیدرآباد سے غالبًا وہ بدایوں گئے کیوں کہ انھوں نے اپنے مضمون میں لکھا ہے...... ''اور اس وعدے کے ساتھ کہ وطن سے جلد واپس ہونے کی سعی کروں گا، حیدرآباد سے واپس گیا''۔(70)

حواشی

حیات.........2

1۔مختار احمد بدایونی۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص28
2۔نثار اٹاوی نے مولوی الطاف علی ہیڈ ماسٹر اسلامیہ ہائی اسکول اٹاوہ کے حوالے سے مسمریزم کے یہ واقعات تحریر کیے ہیں۔ان کا بیان ہے کہ فانی نے یہ فن اپنے زمانۂ طالب علمی میں بریلی کالج کے ایک پروفیسر سے سیکھا تھا۔
''فانی اٹاوہ میں'' ماھنامہ شاعر،آگرہ (اکتوبر 1941ء) ص48
3۔شاعر (اکتوبر 1941ء) ص ص48،49
4۔ایضاً
5۔''فانی مرحوم'' علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص51
6۔گوہر جان نہ صرف یہ کہ بے انتہا حسین تھی بلکہ گاتی بھی خوب تھی۔اُردو اور فارسی کے بلند پایہ شعرا کا کلام اسے یاد تھا۔اُردو اور فارسی کے علاوہ برج بھاشا،ہندی،پنجابی،بنگالی یہاں تک کہ انگریزی زبان کے گیت بھی گاتی تھی۔سر رضا علی نے 'اعمال نامہ' میں الہ آباد کی نمائش (دسمبر 1910ء) میں اس کا حال بڑی تفصیل سے قلمبند کیا ہے۔اس نمائش میں گوہر جان اور کلکتے والی نور جہاں شریک تھیں۔گوہر جان کے بارے میں رضا علی لکھتے ہیں۔

''...........مگر سب سے نرالی،انوکھی اور ہر دل عزیز شے کلکتے والی گوہر جان تھی۔گوہر کے حالات 1900ء میں کلکتے میں مجھے معلوم ہوئے تھے۔اس وقت امیر و غریب گوہر کا دم بھرتے تھے۔کلکتے کو ناز تھا کہ گوہر ان کے شہر کی رہنے والی ہے۔1910ء میں حسن ماند ہو گیا مگر اس عجیب و غریب عورت کے گانے کا آفتاب بکمال نصف النہار پر تھا۔گوہر کی حریف کلکتہ والی نور جہاں تھی۔سن و سال اور حُسن و جمال میں نور جہاں کا پلہ بھاری تھا۔خوش گلوئی میں بھی اس کو گوہر پر ترجیح تھی۔فنِ موسیقی کا اکتساب بھی اس

نے بڑی ریاضت سے کیا تھا۔ مگر گوہر کچھ اس انداز سے گائی کہ ساری محفل پر چھا گئی۔ (رضا علی، سید، اعمال نامہ دہلی 1942ء ص ص 96-295)

7۔اعمال نامہ۔ص 72

8۔عبدالحکیم۔حیاتِ لودی، آگرہ 1907ء ص ص 30-229

9۔مختار احمد بدایونی۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 28

10۔عشرت رحمانی۔"مقدمہ" کلیاتِ حسرت موہانی (دہلی 1959ء) ص 14

11۔کول، پنڈت کشن پرشاد۔"حسرت موہانی کی یاد میں" ادبی اور قومی تذکرے (حصہ دوم) ص 46

12۔"دیباچہ" دیوانِ فانی (دہلی 1958ء)

13۔مختار احمد بدایونی۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 29

14۔"دیباچہ"۔دیوانِ فانی

15۔فانی۔نگار (جنوری، فروری 1941ء) ص 145

16۔سبطین احمد۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 60

17۔دیوانِ فانی۔ص 75

18۔مختار احمد بدایونی شخصی مکتوب (مورخہ جولائی 1964ء)

19۔وحید احمد شخصی مکتوب (مورخہ 29 / اپریل 1964ء)

20۔مختار احمد بدایونی۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 32

21۔سلطان احمد واقف بسوانی

22۔ مرقعِ ادب (حصہ دوم) ص 155

23۔مختار احمد بدایونی شخصی مکتوب (مورخہ 3 / مئی 1963ء)

24۔مختار احمد بدایونی۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 32

25۔علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 63

26۔ماہنامہ ساقی (کراچی) (اگست 1958ء) ص 9

27۔وحید احمد شخصی مکتوب(مورخہ 29/اپریل1964ء)
28۔مختار احمد بدایونی۔ شخصی مکتوب(16/جولائی1964ء)
29۔ایضاً
30۔علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص113
31۔''دیباچہ''دیوانِ فانی
32۔وحید احمد''یادِ ایامِ عشرت فانی'' علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص111
33۔مختار احمد بدایونی۔ شخصی مکتوب(مورخہ 16/جولائی1964ء)
34۔ ساقی (اگست1958ء) معلوم ایسا ہوتا ہے کہ لکھنؤ کے معاشقے کی اصل تفصیلات جوش کے ذہن سے محو ہو گئی ہیں اور وہ واقعات انھیں یاد رہ گئے ہیں جو اٹاوے میں فانی کے ساتھ پیش آئے۔ راقم الحروف نے جوش سے ان کے بیان کی صراحت چاہی۔ انھوں نے حمید الدین شاہد کی معرفت جو معلومات مہیا کیں وہ اٹاوے میں نور جہاں اور فانی کے معاشقے سے متعلق ہیں۔ جوش کے حافظے نے جو غلطی کی ہے اس کا اندازہ محولہ عبارت سے بھی ہوتا ہے۔ جوش نے لکھا ہے کہ اس حادثے کے بعد فانی لکھنؤ سے آگرہ چلے گئے تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ رقیبِ روسیاہ سے ہزیمت اٹھانے کا واقعہ بہت بعد کو اٹاوے میں پیش آیا اور وہ اٹاوہ سے آگرہ منتقل ہوئے تھے۔
35۔ علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص59
36۔نثار اٹاوی۔ شخصی مکتوب(مورخہ اگست1963ء)
37۔ علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص111
38۔مختار احمد بدایونی۔شخصی مکتوب(مورخہ 16/جولائی1964ء)
39۔مختار احمد بدایونی۔ علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص33
40۔سبطین احمد۔ایضاً ص61
41۔مختار احمد بدایونی۔شخصی مکتوب(مورخہ 27 جولائی1962ء)
42۔ علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص49

43۔مختار احمد بدایونی۔ایضاً ص33۔34

44۔ایضاً ص33

45۔ فیاض حسین، منشی۔شخصی انٹرویو(اٹاوہ21/مارچ1964ء)

46۔شاید فانی نے مصرع ثانی میں بعد میں ترمیم کردی تھی۔''باقیاتِ فانی'' میں یہ مصرع یوں چھپا ہے:

موت ملے تو مفت نہ لوں، ہستی کی کیا ہستی ہے

47۔ماہنامہ شاعر(اگست1941ء)ص47

48۔نثار اٹاوی۔شخصی مکتوب(مورخہ اگست1963ء)

49۔ایضاً

50۔ایضاً

51۔نورجہاں۔شخصی انٹرویو(اٹاوہ 21مارچ1964ء)

52۔شخصی انٹرویو (اٹاوہ21/مارچ1964ء)

53۔ایضاً

54۔ایضاً

55۔ایضاً

56۔حیرت بدایونی۔شخصی انٹرویو(حیدرآباد۔20/نومبر1962ء)

57۔شخصی انٹرویو(اٹاوہ21/مارچ1964ء)

58۔شخصی انٹرویو(حیدرآباد20/مارچ1962ء)

59۔''اشارات''(ایڈیٹوریل)علی گڑھ میگزین دسمبر1923ء ص95

60۔ماہر القادری۔ شخصی مکتوب(مورخہ15/دسمبر1962ء)

61۔ایضاً

62۔" فانی بدایونی" اردو ادب۔(سہ ماہی) شمارہ (1)1961ء
63۔شخصی مکتوب (15/دسمبر 1961ء)
64۔ مجلۂ عثمانیہ(مہاراجہ نمبر)ص ص8۔107
65۔شخصی انٹرویو(حیدرآباد20/نومبر1962ء)
66۔فانی بدایونی" بہ یادِ شاد" مجلۂ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر)ص108
67۔شخصی انٹرویو(حیدرآباد۔20/نومبر1962ء)
68۔ مجلۂ عثمانیہ(مہاراجہ نمبر)ص108
69۔ایضاً
70۔ایضاً

OOOO

حیات.................3

آگرے میں قیام۔ادبی محفلیں اور مشاعرے۔ رُوحانی مشاغل۔ستارۂ شام۔ معاشی مشکلات۔ مہاراجہ گوالیار کی اتالیقی کی پیش کش۔ ماہنامہ 'تسنیم' کا اجرا۔ ادارت سے دست کشی۔ مہاراجہ کشن پرشاد سے مراسلت۔ ترکِ قیامِ آگرہ۔ حیدرآباد کو روانگی۔ مہاراجہ کی سَرپرستی۔ مہاراجہ کا دربار۔ لڑکی کا انتقال۔ ملازمت کے لیے تگ و دَو۔ صدر مدرسی۔ معاشی آسُودگی۔ صُحبتِ احباب۔ اَدبی دِلچسپیاں۔ مشاعرۂ جے پور۔ شہزادہ معظم جاہ کے دربار سے توسّل۔ معظم جاہ کے کلام پر اِصلاح۔ ''دربارِ دُربار''۔ ناندیڑ تبادلہ۔ ''عرفانیاتِ فانؔی'' کی اشاعت۔ ملازمت سے سُبکدوشی۔ بیروزگاری اور تنگ دستی۔ بیگم فانؔی کا انتقال۔ مہاراجہ کی وفات۔ جامعہ عثمانیہ میں مُلازمت کی کوشش اور ناکامی۔ ''وِجدانیاتِ فانؔی' کی اشاعت۔ مشاعرۂ بھوپال۔ آخری ایّامِ حیات۔ طویل علالت۔ وفات۔ فانؔی کا سوگ۔ وفات کی تاریخیں۔ اُولاد۔ شاگرد۔

آگرے میں قیام اور وکالت

فانؔی یہ ارادہ کر کے حیدرآباد سے چلے تھے کہ بدایوں سے جلدی ہی لوٹ آئیں گے اور پھر حیدرآباد ہی کو اپنا مُستقر بنائیں گے۔ لیکن معلوم ایسا ہوتا ہے کہ بابو پچھمن پرشاد نے، جو انھی دِنوں سول جج ہوکر آگرہ آگئے تھے، فانؔی کے حالات سے آگاہ ہوکر انھیں اپنے پاس بُلا لیا اور انھیں کے اِصرار پر فانؔی نے حیدرآباد جانے کا اِرادہ ملتوی کر کے آگرے میں وکالت شروع کر دی۔ سیماؔب اکبرآبادی کے بیان سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

''(فانی) کے یہاں بُلانے کا ذریعہ پچھمن پرشاد سول جج آگرہ تھے۔ پنڈت جی، مرحوم کے بڑے قدرداں اور سچے ہمدرد تھے۔ چوں کہ مرحوم سب سے پہلے شاعر اور اس کے بعد سب کچھ تھے۔ اِس لیے ان کی وکالت بریلی، لکھنؤ، اٹاوہ کہیں کامیاب نہ تھی۔ وہ اگر کامیاب تھے تو صرف شاعر کی حیثیت سے۔ پنڈت جی کو مرحوم کی اقتصادی کمزوری کا عِلم تھا اِس لیے جہاں ان کا تبادلہ ہوتا تھا وہ مرحوم کو وہیں بُلا لیتے تھے اور اکثر بڑے مقدمات میں پنڈت جی کی تحریک سے فانؔی صاحب کا وکالت نامہ بھی داخلِ عدالت ہو جاتا......غرض اِس نوعیت سے فانؔی صاحب آگرہ آئے''(1)۔

فانؔی 1928ء میں مستقل قیام کی غرض سے آگرہ پہنچے۔ آگرے کے مشہور شو مارکیٹ سے آگے ترا ہے کے قریب ٹھیکے دار عبدالکریم کا مکان کرایہ پر لیا۔ یہ مقام اس زمانے میں ٹیلہ منالال کے نام سے مشہور تھا۔ مکان کے بالا خانے پر دفتر قائم کیا۔ یہی ان کا دیوان خانہ بھی تھا(2)۔ سیماؔب نے لکھا ہے کہ:

''..........فانؔی صاحب آگرہ آئے اور ''قصرالادب'' سے کوئی دوسوقدم پر ایک مکان کرائے پر لے لیا(3)۔ زنانہ مکان بھی اِسی سے مُلحق تھا۔ مردانہ کمرہ سنجیدہ سامانِ آرائش سے آراستہ تھا۔ مرحوم اپنے موکلوں اور دوستوں سے اِسی کمرے میں مِلا کرتے تھے''(4)۔

لکھنؤ اور اٹاوے کی طرح آگرے میں بھی انھوں نے وکالت کا کام ایک مشغلے

کے طور پر جاری رکھا۔ میکش اکبر آبادی نے، جو اُس زمانے میں فانی کے بہت قریب رہ چکے ہیں، ایک استفسار پر بتایا کہ:

''طبعاً وہ کم سخن اور غیور تھے اِس لیے وکالت ان کے بَس کا روگ نہ تھا۔ وہ موکلوں کو مُطمئن کرنا اور ان سے رقم وصول کرنا نہیں جانتے تھے۔ لیکن یہاں کے (آگرے کے) قانون داں حضرات کی رائے یہ ہے کہ وہ چوٹی کے وکیلوں میں تھے، قانون سمجھنا اور عدالت کو اپنی بات سمجھانا خُوب آتا تھا......... بابو لچھمن پرشاد، فانی صاحب کے بڑے قدردانوں میں تھے اور بہت اچھے سخن فہم تھے۔ وہ فانی صاحب کو کمیشن دینے لگے تھے۔ ان کے زمانے میں فانی کو مقدمے بھی ملنے لگے تھے اور مالی حالت ان کی کچھ سُدھر گئی تھی'' (5)۔

آگرے کے اَحباب، اَدبی محفلیں اور مشاعرے

آگرے میں جب ان کی وکالت کا کام خاصا چل پڑا تھا اس زمانے میں بھی وہ مقدموں کی تیاری میں زیادہ وقت صرف نہیں کرتے تھے۔ موکلوں سے وہ صرف صبح کے اَوقات میں ملتے تھے۔ دوپہر کو سول کورٹ جاتے تھے اور شامیں دوست احباب کے لیے وقف کر دی تھیں جن کی آمد کا سلسلہ رات دیر گئے تک جاری رہتا تھا۔ میکش اکبر آبادی نے لکھا ہے کہ:

''آگرے میں فانی صاحب کے مخصوص احباب میں پنڈت پرمیشوری ناتھ دینا وکیل، بابو بندیشوری پرشاد وکیل، مخمور اکبر آبادی، ماتی جائسی، ل احمد، حافظ امام الدین وغیرہ تھے۔ دوسرے شعرا میں نجم آفندی، اخضر اکبر آبادی، دلگیر شاہ وغیرہ سے بھی ان کے تعلقات اچھے تھے۔ البتہ مولانا سیماب سے ان کے مزاج نے میل نہ کھایا۔ اس کی وجہ یہ بھی سمجھی جا سکتی ہے کہ مولانا سیماب ایک مخصوص مزاج اور مخصوص حلقے کے آدمی تھے اور یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ فانی صاحب کے حلقۂ احباب کا سیماب صاحب سے رَبط نہ تھا۔ کچھ بھی ہو مگر یہ واقعہ ہے کہ سیماب صاحب کی شروع میں فانی صاحب سے ملاقات رہی'' (6)

نوجوان شاعروں میں رعنا، صبا اور میکش بھی ان کی محفلوں میں شریک رہتے تھے۔

فانؔی کے احباب کی اس فہرست سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان دِنوں آگرے میں شعر وسخن کی کیسی پُر لطف محفلیں آراستہ ہوتی رہی ہوں گی۔ کبھی کبھار جوشؔ، جگرؔ یا یگانہؔ کے آجانے سے ان محفلوں کی رونق دوبالا ہو جاتی تھی۔ میکشؔ اکبرآبادی کا بیان ہے کہ:

''پھمن پرشاد صاحب کو اچھے شعر اور اچھے شاعروں سے والہانہ محبت تھی۔ فانؔی صاحب کے وہ عاشق ہی تھے۔ جگرؔ صاحب سے بڑی محبت تھی۔ جگرؔ صاحب آجاتے تو ہماری صحبتیں اور گرم ہو جاتیں۔ سب جج صاحب عدالت چھوڑ کر کوٹھی پر آجاتے۔ پیش کار اور دوسرے صاحبِ معاملہ اہم کام سے کوٹھی پر آتے تو انھیں اچھا معلوم نہ ہوتا''(7)

اسی ضمن میں جگرؔ اور فانؔی کے ساتھ گزاری ہوئی ایک یادگار شام کی رُوداد میکشؔ اکبرآبادی نے اِن الفاظ میں قلم بند کی ہے:

''......جگرؔ صاحب آئے ہوئے تھے۔ شام کو صلاح ٹھیری کہ اب کوٹھی سے باہر کہیں چلنا چاہیے۔ آخر ''تاج محل'' مُنتخب ہوا۔ سب وہاں پہنچے۔ گھاس کے تختے پر بیٹھ کر جگرؔ صاحب نے غزل شروع کی۔ تاج کا خادم دوڑا ہوا آیا: 'صاحب یہاں گانے کی اجازت نہیں ہے۔' وہاں سے اُٹھ کر درمیانی سنگِ مرمر کے حوض پر آکے بیٹھے۔ جگرؔ صاحب نے کوئی اور شغل کرنا چاہا۔ پھر ہماری طرف وہی خادم دَوڑتا آرہا تھا۔ مخمورؔ صاحب سمجھ گئے اور سب کو وہاں سے اُٹھا کر باہر لے آئے۔ مخمورؔ صاحب کہنے لگے یہ چھاؤنی کا علاقہ ہے۔ فوجی مجسٹریٹ یہاں کا حاکم ہے۔ صبح جب اخبار میں خبر چھپتی کہ آگرے کے سِول جج اور ہندوستان کے مشاہیر حوالات میں بند ہیں تو لوگوں کو معلوم ہوتا۔ پھر سب وہاں سے اُٹھ کر وکٹوریہ پارک میں ایک تالاب کے کنارے پر آکر بیٹھ گئے۔ موسم ایسا تھا کہ دِن کو گرمی ہوتی اور شام سے سردی شروع ہو جاتی۔ سب گرمی کے کپڑے پہنے ہوئے تھے۔ فانؔی صاحب کہہ رہے تھے خدا کے لیے گھر چلو ورنہ مجھے نمونیہ ہو جائے گا اور سچ مچ وہ کانپ رہے تھے''(8)۔

آگرے میں آئے دِن طرحی مشاعرے بھی منعقد ہوتے رہتے تھے، جن میں فانؔی کو احباب کی خاطر سے مجبوراً شریک ہونا پڑتا تھا۔ یُوں تو لکھنؤ، بدایوں، سندیلہ، مین پوری

وغیرہ ہر جگہ اُصول بنالیا تھا کہ اگر طرح پر طبیعت مائل ہو تو غزل کہیں ورنہ نہیں۔ جب انھیں طرحی مشاعروں میں شرکت پر مجبور کیا جاتا تو وہ شریک تو ہو جاتے لیکن بالعموم اپنا غیر طرحی کلام ہی سُناتے۔ یہ بات طرحی مشاعروں کے آداب کے خلاف تھی اور بعض لوگوں کو کھلتی تھی۔ چناں چہ سیماب اکبر آبادی اپنے مضمون ''فانی آگرہ میں'' میں اس کا ذکر کیے بغیر نہ رہ سکے:

''مرحوم آگرے کے چند مشاعروں میں بھی شریک ہوئے لیکن طرحی غزل کہیں نہیں پڑھی۔ ان کی عادت میں داخل تھا کہ وہ اکثر و بیشتر اپنی طبع زاد اور مَن مانی زمینوں میں غزل کہا کرتے تھے اور بڑے اِصرار کے بعد مشاعروں میں شریک ہوتے تھے''(9)۔

چوں کہ بدایوں اور لکھنؤ کے طرحی مشاعروں میں فانی ہمیشہ طرحی کلام کے ساتھ شریک ہوتے تھے اِس لیے سیماب کا یہ بیان ان کے قدیم جاننے والوں کو افتراق انگیز معلوم ہوا۔ اِسی لیے مختار احمد بدایونی نے اپنے مضمون میں اس کی تردید ضروری سمجھی۔ وہ لکھتے ہیں:

''مجھے اس زمانے میں جب کہ رسالہ ''تسنیم'' نِکالا جا رہا تھا، فانی کے پاس آگرے میں رہنے کا اتفاق ہوا ہے........ ایک مضمون رسالہ 'شاعر' آگرہ میں میری نظر سے گزرا جس کی سُرخی ''فانی آگرہ میں'' ہے۔ مضمون میں جو کچھ تحریر کیا گیا ہے وہ میری موجودگی یا میرے عِلم کی بات نہیں ہے۔ مگر مجھے یہ فقرہ دیکھ کر نہایت تعجب ہوا کہ فانی مشاعرے میں 'بے طرح' غزل پڑھا کرتے تھے۔ حالاں کہ یہ ایک خوفناک اور عناد انگیز غلط بیانی ہے۔ انھوں نے ہر مشاعرے میں طرح کی غزل کے ساتھ شرکت فرمائی ہے''(10)۔

راقم الحروف کے استفسار پر میکش اکبر آبادی نے سیماب کے بیان کی جُزوی تائید کی اور مزید تصریح کرتے ہوئے یہ بتایا کہ:

''یہ صحیح ہے کہ وہ مشاعروں میں عموماً طرح میں غزل نہیں پڑھتے تھے۔ لیکن بعض مشاعروں میں اُنھوں نے طرح میں غزل پڑھی ہے۔ طرح پر غزل کہنا وہ اچھا نہیں سمجھتے تھے۔ مجھے بھی انھوں نے نصیحت کی تھی کہ طرح پر غزل نہ کہا کرو۔ ان لوگوں کو معلوم ہونا چاہیے کہ ہم نے اتنے زمانے طرح پر غزلیں کہیں اور بالفرض کسی سے کہوا کر پڑھیں تو اب بھی کسی سے کہوا لائیں گے''(11)۔

رُوحانیات اور تصوّف سے دِلچسپی

مسمریزم کا عمل فانی اٹاوے ہی میں ترک کر چکے تھے۔ جو لوگ ان سے آگرے یا حیدر آباد میں متعارف ہوئے وہ ان کے اِس مشغلے سے کم واقف ہیں۔ رُوحانیات سے فانی کو جو شغف تھا وہ آگرے میں پلان چیٹ (PLANCHETTE) سے دِلچسپی کی صُورت میں ظاہر ہوا۔ اکثر فرصت کے اَوقات میں جب ہم خیال احباب جمع ہوتے تو مختلف رُوحوں کو بُلا کر ان سے استفسارات کیے جاتے۔ ایسے موقعوں پر فانی ظاہر یہی کرتے تھے کہ حقیقت میں اَرواح وہاں موجود ہوتی ہیں اور جوابات دیتی ہیں۔ میکشؔ اکبرآبادی راوی ہیں کہ ایک مرتبہ جگرؔ نے بڑی لجاجت سے فانی سے کہا کہ قاضی عبدالغنی منگلوری (جو جگرؔ صاحب کے پیر تھے) کی رُوح بُلوا دیجے تو فانی نے انھیں منع کر دیا اور جگرؔ کو سمجھایا کہ ایسا کبھی نہ کریں۔ اتفاق کی بات ہے کہ پلان چیٹ کا یہ بے ضرر مشغلہ ایک دِن فانی اور سیمابؔ میں شکررنجی کا باعث بن گیا۔ واقعہ یہ بیان کیا جاتا ہے کہ فانی کے ہاں چند شاعر احباب جمع تھے۔ پلان چیٹ پر غالبؔ کی رُوح کو بُلا کر سب اپنی اپنی غزلیں سُنا رہے تھے اور رائے طلب کر رہے تھے۔ سیمابؔ نے بھی غزل سُنائی تو رُوحِ غالبؔ نے اچھی رائے ظاہر نہیں کی۔ سیمابؔ سمجھے کہ باضابطہ سازش کر کے انھیں زک پہنچانے کے لیے یہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ اِس واقعے کے بعد وہ پھر کبھی فانی کے ہاں نہیں گئے (12)۔

سیمابؔ نے اسی واقعہ کو دوسرے انداز میں اِس طرح بیان کیا ہے:

"...........ایک مرتبہ میں ان سے (فانی سے) ملنے گیا تو مانی صاحب عالمِ خاموشی میں رُوحوں سے ملاقات کر رہے تھے۔ ایک کارڈ بورڈ پر ہاتھ جمے ہوئے تھے اور ایک پنسل لٹک رہی تھی۔ مَیں نے سلام کیا تو فانی صاحب نے اُنگلی ہونٹوں پر رکھ کر مجھے خاموش بیٹھ جانے کا اشارہ کیا۔ میں خاموش بیٹھ کر ان کے رُوحانی مشاغل دیکھتا رہا۔ جب وہ فارغ ہوئے تو میں نے پُوچھا کہ حضرت یہ کیا ہو رہا ہے۔ مجھے بتایا گیا کہ ایک سائنٹیفک ذریعے سے شعرا کی رُوحوں سے مُلاقات کی جا رہی تھی۔ مجھے فطرتاً خواہش ہوئی کہ میں بھی شعرا کی روحوں سے ملاقات کروں۔ جب مَیں نے اِس خواہش کا اظہار کیا تو فانی صاحب نے کہا بہت اچھا۔ اب مرزا غالبؔ کی رُوح کو بُلاتے ہیں۔ ہم تینوں بورڈ پر اُنگلیاں جما کر بیٹھ گئے

یکا یک میز کو کچھ حرکت ہوئی اور فانیؔ صاحب نے پنسل کاغذ پر رکھ کر کہا۔ ''کون، غالبؔ صاحب ہیں؟'' پنسل نے لکھا ''ہاں''۔ فانیؔ صاحب نے کہا ''سیمابؔ صاحب سلام کہتے ہیں۔'' پنسل نے لکھا: ''وعلیکم السلام''۔ فانیؔ صاحب نے پوچھا: ''سیماب صاحب کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے؟'' پنسل نے لکھا: ''ابھی بچے ہیں، آگے چل کر کچھ ہو جائیں گے۔'' مجھے غالبؔ مرحوم کی رُوح کے اِس فیصلے سے پسینہ آ گیا۔ مگر ساتھ ہی عقل نے کہا رُوحِ غالبؔ، قریباً پچاس برس کے ایک معمر شخص کو بچہ بتا رہی ہے۔ یا تو رُوحوں کا علم ناقص ہے یا یہ رُوحانی آلہ محض وہم اور ''قلم در کفِ دشمن است'' کا معاملہ ہے۔ میَں نے فانیؔ صاحب سے کہا ذرا پنسل مجھے دیجیے۔ انھوں نے دے دی۔ میَں نے رُوحِ غالبؔ سے پُوچھا ''مرزا صاحب فانیؔ کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے؟'' پنسل نے لکھا: ''مہمل گو ہیں، انھیں شاعر کون کہتا ہے؟!'' یہ تجزیہ دیکھ کر فانیؔ صاحب بہت جھینپے اور کارڈ بورڈ سے ہاتھ اُٹھا کر بہ لطائف الحیل ایک کِھسیانی ہنسی کے ساتھ اِس مصنوعی رُوحانی کھیل کو ختم کر دیا۔ فانیؔ صاحب کچھ نہ بولے، صرف اپنے مخصوص انداز میں ہنستے رہے۔ اِس واقعے کے لکھنے سے میرا مقصد یہ تھا کہ دفع الوقتی کے لیے آگرے میں فانیؔ صاحب کے مشاغل میں اِس قسم کے لطائف بھی شریک تھے جن کی بُنیاد محض واہمہ پر تھی''(13)۔

جو لوگ پلان چیٹ سے واقف ہیں وہ آسانی سے سمجھ سکتے ہیں کہ سیمابؔ نے جو واقعہ بیان کیا ہے، اس میں کتنی اصلیت ہے۔ بہر حال اس کے بعد سیماب اور فانیؔ میں بے تکلفانہ تعلقات باقی نہیں رہے۔ میکشؔ اکبر آبادی نے لکھا ہے:

> ''خاص بات یہ ہے کہ فانیؔ اور سیماب کسی کو بھی میَں نے ایک دوسرے کے متعلق کچھ کہتے ہوئے نہیں سُنا۔ فانیؔ صاحب یُوں بھی کسی کو بُرائی سے یاد نہ کرتے تھے۔ ناپسندیدگی کا اظہار بھی بہت شائستگی سے کرتے تھے''(14)۔

فانیؔ کو رُوحانیات کے علاوہ تصوّف اور فلسفۂ مابعد الطبیعیات سے بھی دلچسپی تھی۔ آگرہ پہنچنے کے بعد اس میں یک گونہ اضافہ ہو گیا تھا۔ اتفاق سے یہاں ان کو صحبت بھی ایسے لوگوں کی ملی جو فلسفیانہ مذاق رکھتے تھے۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ عملی تصوّف سے فانیؔ کو کس حد تک سروکار رہا لیکن جو لوگ آگرے میں فانیؔ کے قریب رہ چکے ہیں، بیان کرتے ہیں کہ ان پر اکثر و بیشتر استغراق اور جذب کی کیفیت طاری رہتی تھی۔ ان کے مزاج میں تصوّف کا مذاق

اِس قدر رَچ گیا تھا کہ وہ روز مرّہ زندگی کے واقعات اور مشاہدات سے ایسے نتائج اخذ کرتے جن سے عقائدِ صوفیہ کی تصدیق ہوتی۔میکشؔ اکبرآبادی کا بیان ہے کہ کبھی تصوّف کے کسی مسئلے پر فانؔی اظہارِ خیال کرتے تو ان کی گفتگو سے یہ مترشح ہوتا تھا کہ انھوں نے اِس علم کا گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے۔آگرے کے زمانۂ قیام میں فانؔی نے جو غزلیں کہیں وہ بیشتر اِسی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔اس زمانے میں وہ کس طرح تصوّف کے مسائل پر غور و فکر کیا کرتے اور پھر اپنے نتائجِ فکر کو کس طرح شعر میں سموتے تھے اس کا اندازہ ذیل کے واقعے سے ہوسکتا ہے جِسے میکشؔ اکبرآبادی نے اپنے مضمون میں رقم کیا ہے:

''ایک دن پوچھنے لگے،حقیقیت اور مجاز میں کیا فرق ہے۔مَیں نے کہا کچھ نہیں، صرف اعتباری فرق ہے جس طرح ظاہر و باطن کا فرق۔اس طرح وہ مجھے تقریباً ایک گھنٹہ اُلجھاتے رہے۔اعتراض اور جواب کا سِلسلہ چل رہا تھا کہ کہنے لگے: 'اچھا ایک غزل سنیئے'۔مَیں نے کہا: 'یہ بات ختم ہوجانے دیجے۔' کہنے لگے: 'نہیں پہلے غزل سُنیے۔'انھوں نے ترنّم سے غزل شروع کردی:

مَیں ہوں اِک مرکزِ ہنگامۂ ہوش وَرمِ ہوش
دِل اگر عالمِ مَستی ہے تو سَر عالمِ ہوش

آخر جب اِس شعر پر پہنچے:

کچھ نہ وحدت ہے نہ کثرت نہ حقیقت نہ مجاز
یہ ترا عالمِ مستی وہ ترا عالمِ ہوش

تو اُنھوں نے مُسکراتی ہوئی آنکھوں سے مجھے دیکھا''(15)۔

''سِتارۂ شام''

سبطین احمد نے اپنے مضمون ''تصورِ فانی'' میں لکھا ہے کہ:

''..........آگرے کے ایک بازار میں کسی بالا خانہ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے فانؔی کے ایک دوست نے ان کے ایک دوسرے دوست کو ایک چہرہ دکھایا تھا،جس کو فانؔی کی نگاہِ انتخاب سے نِسبت دی جاتی تھی''(16)۔

اِس بیان سے یہ شُبہ پیدا ہوتا ہے کہ آگرے میں بھی فانؔی کے معاشقے کا کوئی

سلسلہ تھا۔ اس شبہ کو مزید تقویت جوشؔ کے مضمون سے پہنچی ہے، جس میں وہ لکھتے ہیں:

''.........لیکن آگرے میں بھی فانیؔ آسودگی سے دوچار نہیں ہو سکے۔ حالاں کہ اس وقت وہاں لطیفؔ، میکشؔ، مخمورؔ، شاہ دِل گیر اور حافظ امام الدین جیسی ہستیاں موجود تھیں اور اس کے ساتھ ساتھ مقدّس اور چھمّو جان کی رُومانی و رنگین صحبتیں بھی شباب پر تھیں لیکن ان بھری صحبتوں میں بھی فانیؔ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرتے تھے اور ان کا یہ عالم تھا:

آ گیا جب کوئی، کر لیں چار باتیں اس سے بھی
پھر وہی سَر پھوڑنا، جس وقت تنہائی ہوئی'' (17)

میکشؔ اکبرآبادی نے اِس اعتراف کے ساتھ کہ عدمِ علم کوئی دلیل نہیں ہے، جوشؔ کے بیان پر ایسے استعجاب کا اظہار کیا ہے جو بمنزلۂ تردید ہے۔ ان کا بیان ہے کہ:

''میں نے اس سے پہلے نہیں سُنا کہ فانیؔ صاحب کسی ایسی صحبت میں شریک رہے ہوں، جہاں چھمّو جان (طوائف) بھی ہوں''(18)۔

اِسی مضمون میں آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

''فانیؔ صاحب کو میَں نے مرَدانہ حُسن سے بھی کبھی متاثر ہوتے نہیں دیکھا۔ میَں یہ بھی نہیں کہہ سکتا کہ عام طور پر کس نظر سے دیکھتے تھے۔ مگر میرے علم میں ان کا کردارِ نظر ایسے موقعوں پر بہت ہی شریفانہ تھا۔ ہاں اَربابِ نشاط کے ساتھ میَں نے دیکھا ہے کہ وہ بڑی خوش دلی اور زندہ دِلی کا مظاہرہ کرتے تھے۔ اور ایسا اندازہ ہوتا تھا کہ ان کی زندگی کا کوئی دَور اس طبقے میں کسی نہ کسی درجے میں موانست کا رہا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ میَں اس بات کا چشم دید گواہ ہوں کہ ایک ایسی ہی جگہ فانیؔ صاحب نے تھوڑی دیر کی خوش وقتی کے لیے جانا چاہا۔ انھوں نے مجھ سے اِصرار کیا لیکن میَں نے معذوری ظاہر کی۔ ان کے ساتھ ایک دوست اور تھے، ان کو ساتھ لے کر وہ چلے۔ میَں دُور سے دیکھ رہا تھا۔ تقریباً آدھ گھنٹہ وہ گلی کے سامنے ٹہلتے رہے اور آخر واپس آ گئے۔ اگر وہ اس زندگی کے اس زمانے میں عادی رہے ہوتے تو ایک اجنبی شہر میں، جہاں کے عوام ان سے واقف نہ تھے، وہ وہاں جانے سے ذرا بھی تامّل نہ

کرتے''(19)۔

میکش اکبرآبادی نے راقم الحروف سے متذکرہ واقعہ کی مزید تفصیلات بیان کیں:(20)۔

''وہ طوائف جس کا گانا سُننے کے لیے فانی صاحب جانا چاہتے تھے 'ستارہ' تھی اور مانی صاحب ان کے ساتھ تھے۔'ستارہ' سے فانی کا تعارف میکش اکبرآبادی کے مکان ہی پر ہوا تھا۔سیب کی منڈی، میوہ کٹرہ میں جہاں میکش اکبرآبادی کی قیام گاہ واقع ہے، آج بھی چند طوائفوں کے کوٹھے موجود ہیں۔ اُس زمانے میں وہ خاصی تعداد میں یہاں آباد تھیں۔میکش اکبرآبادی کے مکان کے مقابل کوٹھے پر ایک نوجوان اور خوب صورت طوائف 'ستارہ' رہتی تھی۔وہ گاتی بہت اچھا تھی۔اس کے ساتھ جو آدمی رہتا تھا اسے شعر گوئی سے دلچسپی تھی اور کبھی کبھی میکش اکبرآبادی کے ہاں چلا آتا تھا''۔

'ستارہ' نے ایک روز اس کے ذریعے کہلا بھیجا کہ وہ ان سے مِلنا چاہتی ہے۔ میکش اکبرآبادی پہلے تو اپنے گھرانے کی روایات کو ملحوظ رکھتے ہوئے معذرت خواہ ہوئے لیکن جب اس نے بہت زیادہ اصرار کیا تو آنے کی اجازت دے دی۔میکش اکبرآبادی بیان کرتے ہیں کہ:

''دوپہر کا وقت تھا۔ستارہ بیٹھی ہوئی تھی۔اسی وقت فانی صاحب بھی تشریف لائے۔تعارف کے بعد کسی فرمائش کے بغیر خود ہی کہا کہ ایک غزل سُنیے اور غزل سُنانے لگے۔ان کے تیور سے میں بھانپ گیا کہ کوئی شرارت سُوجھی ہے اور یہ بے کہے غزل سُنانا اسی کا پیش خیمہ ہے۔چناں چہ غزل ختم کرکے فوراً مجھ سے مخاطب ہوئے اور کہا اب آپ غزل سُنائیے۔وہ جانتے تھے کہ ایسے موقعوں پر میں کس قدر جھینپتا ہوں۔ان کے اصرار پر مجھے مجبوراً غزل سُنانی پڑی۔پھر ستارہ سے فرمائش ہوئی۔اُس نے فانی کی ایک ایسی غزل سُنائی جو عام فہم نہیں تھی اور جس کا گانا بھی مُشکل تھا۔اس پر فانی کو سخت حیرت ہوئی''۔

اس دن کے بعد چند مرتبہ اور میکش اکبرآبادی کے ہاں فانی کی ستارہ سے ملاقات رہی۔اسی ''ستارہ'' سے ملاقات کے لیے فانی اور مانی جائسی اس کے کوٹھے پر جانا چاہتے

تھے لیکن زینہ چڑھنے کی ہمت نہ کر سکے۔ کچھ عرصہ بعد فانی حیدرآباد چلے گئے اور چند برس بعد ''جے پور'' کے مشاعرے میں میکشؔ اکبرآبادی سے ان کی ملاقات ہوئی تو انھوں نے یہ شعر سُنایا:

گرچہ تھی صبحِ آگرہ بے نُور
اَوج پر تھا مگر ''ستارۂ شام''

دوسرے مصرعے میں ''ستارہ'' کا لفظ تلمیح طلب تھا جس کی طرف میکشؔ کا ذہن فوراً منتقل ہو گیا۔ بعد میں انھیں جب معلوم ہوا کہ یہ شعر ایک منظوم خط کا ہے جو فانؔی نے حافظ امام الدین کو لکھا تھا تو میکشؔ کو گمان ہوا کہ شاید فانؔی نے حافظ صاحب کو اپنا راز دار بنا لیا ہوگا۔ لیکن حافظ امام الدین سے اِس شعر کی تفسیر پُوچھی تو انھوں نے اپنی لاعلمی ظاہر کی۔ میکشؔ اکبرآبادی نے جس وقت یہ واقعہ راقم الحروف کو سُنایا، ان کو پتہ نہیں تھا کہ مصرعِ اُولیٰ میں ''نُور'' بھی بہ طور تلمیح آیا ہے۔

فانؔی آگرہ پہنچے ہیں تو ان کی زندگی کی اُنچاس ر49 بہاریں اور اتنی ہی خزائیں بھی گزر چکی تھیں۔ شباب ڈھل چکا تھا اور بڑھاپا دستک دے رہا تھا۔ مسلسل شکستوں اور ناکامیوں نے چھینے کا رہا سہا ولولہ بھی چھین لیا تھا۔ ایسے میں یہ حوصلہ بھی کیا کم تھا کہ وہ ''دِید کا احسان'' اُٹھا سکے۔ ستارہ کے گھر جانے میں فانؔی کو جو ہچکچاہٹ تھی وہ رُسوائی کے خوف سے نہیں تھی بلکہ اس کا سبب کچھ اور تھا۔ یہ بات خاندانی وقار کے خلاف تھی کہ وہ طوائف کے گھر جائیں۔ اٹاوے میں نور جہاں سے گہرے تعلقات کے باوجود وہ اس کے گھر جانا پسند نہیں کرتے تھے۔ آگرے میں ''ستارہ'' سے اگر چہ کہ فانؔی کے مراسم زیادہ نہیں بڑھ سکے۔ لیکن آگرے سے رخصت ہونے کے بعد آٹھ سال تک اس کی یاد کو سینے سے لگائے رکھنا کچھ معنی ضرور رکھتا ہے۔

مَالی مُشکلات

آگرے کے قیام کے اِبتدائی دو تین برس وہ مالی مشکلات اور معاشی پریشانیوں سے یک گونہ محفوظ رہے۔ رائے لچھمن پرشاد کی وجہ سے انھیں بڑے بڑے کمیشن مِل جاتے تھے جن کی آمدنی ان کی فضول خرچیوں کی بھی کفیل ہو جاتی تھی۔ مولوی آفتاب احمد بدایونی

ریٹائرڈ سشن جج ان دنوں آگرے ہی میں تھے۔ انھوں نے بتایا کہ (21) ایک بار کلکتے کی کسی بڑی فرم کا دیوانی مقدمہ زیرِ دَوران تھا۔ اِس سِلسلے میں مختلف شہروں کے کئی کمیشن جاری کیے گئے تھے۔ لچھمن پرشاد نے سب سے بڑا کمیشن، جس میں کشمیر جا کر بیانات لینے تھے، فانی کو دیا۔ ان کو سفر خرچ اور فیس کی جو رقم مِلی وہ دوڈھائی ہزار روپے کے قریب تھی۔

سیمابؔ نے لکھا ہے کہ:

''پنڈت لچھمن پرشاد اور فانؔی صاحب کے تعلقات بعض ان کے ہم پیشہ وکلا کو بہت ناگوار تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کسی نے گورنمنٹ میں رپورٹ کر دی جس میں فریقین کے تعلقات پر روشنی ڈالی گئی تھی۔ گورنمنٹ نے پنڈت جی کا تبادلہ آگرہ سے کہیں اور کر دیا اور جب فانؔی کو اس کا عِلم ہوا تو انھوں نے بھی پنڈت جی کا تعاقب مزید قرینِ مصلحت نہ سمجھا'' (22)۔

میکشؔ اکبرآبادی نے بتایا کہ:

''لچھمن پرشاد صاحب کی مخالفت کے وجوہ فانؔی صاحب پر نوازش کے علاوہ اور بھی تھے۔ وہ بہت جَری اور رسم و رواج کے خلاف تھے۔ بعض دفعہ ایسا ہوا کہ ہم لوگ کچہری جا نکلتے ہیں اور انھوں نے ہمیں دیکھ کر عدالت برخواست کر دی، کوٹھی پر ہم سب کو لے کر آ گئے ہیں اور شعر و شاعری ہو رہی ہے۔ ایک مرتبہ شام کا ناشتہ ہم ان کی کوٹھی پر کر رہے تھے کہ ایک پُرانے خیال کے ہندو سیٹھ آ گئے۔ انھیں دیکھ کر لچھمن پرشاد ہماری رکابی میں سے کھانے لگے اور ان سے کہا چاہیں تو آپ بھی شریک ہو جایئے، مَیں تو ان لوگوں کے ساتھ کھاتا پیتا ہوں'' (23)۔

لچھمن پرشاد کے تبادلے کے بعد فانؔی کی وکالت کا کاروبار بھی بیٹھ گیا اور وہ پھر ایک بار معاشی پریشانیوں کا شکار ہو گئے۔ وہ اس قدر خوددار واقع ہوئے تھے کہ قریب ترین احباب سے بھی اپنے مصائب کا ذکر نہیں کرتے تھے۔ گھر میں خواہ فاقے ہی ہو رہے ہوں لیکن ظاہری رکھ رکھاؤ میں کوئی فرق نہیں آنے دیتے تھے۔ میکشؔ اکبرآبادی کا بیان ہے کہ:

''فانؔی صاحب کے کسی انداز سے ان کی معاشی پریشانی کا اندازہ نہیں ہوتا تھا۔

باوجود خلوص و محبت کے انھوں نے مجھ سے اپنی کوئی پریشانی بیان نہیں کی۔ یہ مجھے ان کے حیدرآباد جانے کے بعد ان کے خاص دوست اور ہم پیشہ پنڈت پی۔ ین۔ رینا صاحب سے معلوم ہوا کہ فانیؔ صاحب کبھی کسی مکان کا کرایہ پورا نہ اُدا کر سکے۔ جب کسی ایک مکان کا کرایہ چڑھ جاتا تو وہ دوسرا مکان کرائے پر لے لیتے۔ انھوں نے ہمیشہ اچھے اور بڑے مکان کرائے پر لیے'' (24)۔

میکشؔ اکبرآبادی نے آگرے میں ان مکانوں کی نشان دہی کی جن میں فانیؔ رہ چکے تھے۔ ٹھیکے دار عبدالکریم کا مکان چھوڑنے کے بعد وہ احاطہ احمد یار خاں میں آگئے تھے جہاں اب راکسی سینما ہے۔ اس کے بعد وہ چوراہہ گھٹیا اعظم خاں پولس چوکی سے متصل وکٹوریہ ہائی اسکول کے قریب ایک بڑے مکان میں منتقل ہو گئے۔ آگرہ چھوڑنے سے قبل تک وہ اسی مکان میں مقیم رہے۔ فانیؔ کے کردار اور عادات واطوار کے بارے میں جو روایات ہم تک پہنچی ہیں ان کے پیش نظر یہ سمجھنا تو زیادتی ہوگی کہ مرفہ الحالی کے زمانے میں بھی فانیؔ نے مکان کا کرایہ اُدا کرنے میں کوتاہی کی ہوگی۔ البتہ یہ بات ضرور قرینِ قیاس ہے کہ آگرے کے قیام کے آخری دنوں میں، جب ان کی مالی حالت بہت سقیم ہو چکی تھی، وہ کرایہ تک ادا کرنے سے قاصر رہے ہوں۔ چناں چہ اس کی تصدیق ضیاؑ الدین احمد برنی کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ وہ فانیؔ سے اپنی مختصر ملاقات کے تاثرات قلم بند کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

'' .... کچھ عرصہ بعد میرا آگرہ جانا ہوا، حُسنِ اتفاق دیکھیے کہ فانیؔ 'ہینگ کی منڈی' میں اسی احاطے میں سکونت پذیر تھے جہاں مَیں مقیم تھا۔ وہ میرے ہم زُلف عبدالحمید انجینیر کے کرایہ دار تھے...... میرے ہم زلف نے جن صاحب کو کرایہ وصول کرنے پر مقرر کر رکھا تھا ان کی نظر کبھی روپے پیسے سے آگے نہیں بڑھی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میرے ہی زمانۂ قیام میں فانیؔ یکا یک 'ہینگ کی منڈی' سے اُٹھ کر 'چار دروازہ' میں چلے گئے...... آگرے سے روانہ ہونے سے پہلے میں نے رات کے نو بجے فانیؔ کے اعزاز میں ایک ٹی پارٹی ترتیب دی۔ سب اصحاب جنھیں مدعو کیا گیا تھا تشریف لے آئے، سوائے حضرت فانیؔ کے۔ ان کا انتظار رات کے گیارہ بجے تک کیا گیا۔ پارٹی کے بعد مَیں ایک بجے کی ٹرین

سے عازمِ بمبئی ہوگیا۔ راستے میں میرے ایک دوست عبدالرشید نے بتایا کہ فانیؔ، کرایہ وصول کرنے والے صاحب کے ڈر سے یہاں نہیں آئے...... اس واقعے کی وجہ سے مجھے راستہ بھر کوفت رہی اور آج بھی جب اِس بات کا خیال آتا ہے تو قلب کو بے حد اذیت ہوتی ہے۔ ان دنوں ان کی مالی حالت درحقیقت بہت سقیم تھی'' (25)۔

اسی زمانے میں فانیؔ کے ایک قدیم دوست ضیا عباس ہاشمی، گوالیار میں مقیم تھے۔ ان کی خواہش تھی کہ فانیؔ بھی گوالیار آ جائیں۔ وہ جانتے تھے کہ آگرے میں فانیؔ معاشی مشکلات سے دوچار ہیں۔ اتفاق سے انھی دِنوں مہاراجہ گوالیار کے اُتالیق اُردو کی جگہ خالی ہوئی تو انھوں نے اس خدمت پر فانیؔ کے تقرر کے لیے اپنے طور پر کوشش کی۔ سر سلطان احمد خاں نے، جو مہاراجہ کی تعلیم و تربیت کے نگراں تھے، اس تجویز کو پسند کیا اور فانیؔ سے ملنے کی خواہش کی۔ ضیا عباس ہاشمی کے کہنے پر فانیؔ گوالیار آئے اور سُلطان احمد خاں اور مہاراجہ سے ملاقات کی۔ تمام مراحل طے پا جانے کے بعد جب انھیں یہ معلوم ہوا کہ انگریزی کے اتالیق اور اتالیقِ اُردو کے شرائطِ مُلازمت میں یکسانیت نہیں ہے تو یہ کہہ کر وہاں سے رخصت ہوئے کہ ''میرے نزدیک تنخواہ کا سوال قابلِ لحاظ نہیں، عزّتِ نفس کا پاس لازمی ہے، اس لیے میں اس شرط پر آ سکتا ہوں کہ جو مراعات انگریزی اتالیق کے ساتھ روا رکھی جاتی ہیں وہی اور وہ سب میرے ساتھ برَتی جائیں''۔ یہ شرط منظور نہیں ہوئی اور فانیؔ مالی پریشانیوں کے باوجود اپنی بات پر اَڑے رہے اور آگرہ لوٹ آئے (26)۔

ماہنامہ تسنیم

فانیؔ کی ہمیشہ یہ خواہش رہی کہ وکالت کا کام چھوڑ کر کوئی ایسا پیشہ اختیار کریں جو ان کے مزاج کے مطابق ہو اور اس کام کو کرتے ہوئے وہ شاعری کی طرف بھی توجہ دے سکیں۔ سچ تو یہ ہے کہ اٹاوہ اور آگرہ میں محض پچھمن پرشاد کی وجہ سے ان کی وکالت کا چرخہ چلتا رہا۔ پچھمن پرشاد کے تبادلے کے بعد حالات یکلخت بدل گئے تو فانیؔ بھی قانونی پینترے بازی، گواہ سازی اور پیروکاری کے جھمیلے سے نکلنے کی راہ ڈھونڈھنے لگے۔ مہاراجا گوالیار کا اتالیق بننے میں ان کی حد سے بڑھی ہوئی خودداری حائل ہوگئی تھی۔ آگرے کے بعض

احباب نے مشورہ دیا کہ وہ ایک معیاری ادبی رسالہ جاری کریں۔ اسے اگر کاروباری پیمانے پر چلایا جائے تو یہ کام منفعت بخش ثابت ہوگا۔ چناں چہ دسمبر 1930ء میں مانی جائسی اور مخمور اکبرآبادی کے ساتھ مل کر اُنھوں نے ایک ماہوار رسالے کی اسکیم مرتب کی۔ فانی اِس رسالے کے مُدیرِ اعلیٰ تھے۔ مجلسِ ادارت میں مانی جائسی اور مخمور اکبرآبادی کے نام معاون مُدیروں کی حیثیت سے شریک تھے۔ پبلشر، فانی کے صاحبزادے وجاہت علی خاں تھے اور بہ قول میکش اکبرآبادی اس کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ''شاعری میں جوفن کاری اور نوک پلک ان کے یہاں ہے وہی ان کی نثر میں بھی تھی''۔ اس رسالے کے فائل اب کم یاب ہیں۔ راقم الحروف کو ''تسنیم'' کا مکمل فائل کتب خانہ انجمنِ محمدیہ (آگرہ) میں دستیاب ہوا۔ فانی کا لکھا ہوا اداریہ ان کی ادبی نثر کا پہلا نمونہ ہونے کی وجہ سے تو اہمیت رکھتا ہی ہے، اس کے مطالعے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس رسالے کے اجرا کی غرض وغایت کیا تھی اور کن حالات میں اس کی اشاعت عمل میں آئی۔ انھوں نے ''تسنیم'' کے معرضِ وجود میں آنے کی کیفیت اِن الفاظ میں قلم بند کی ہے:

> ''..........اس مجلّہ ادبی کے اجرا کا خیال اور خیال کے ساتھ میدانِ عمل میں قدم بڑھانے کی کوشش کا آغاز سالِ گذشتہ کے آخری لمحات سے ہوا۔ میدانِ عمل کے نشیب وفراز میں امید وبیم کے منازِل طے کیے؛ قدم بڑھا اور ٹھیرا، ٹھیرا اور بڑھا، کبھی خیال میں عمل اور کبھی عمل میں خیالِ محض نظر آتا تھا یہاں تک کہ بحمداللہ اِس فریبِ نظر کی کرشمہ سازیاں اپنی انتہا تک پہنچ کر بالآخر ختم ہوگئیں۔ خیال اور عمل مُتحد ہوئے۔ مگر اِس اتحادِ باہمی نے نہ خیال ہی باقی رکھا نہ عمل۔ یہ دونوں حقیقتیں ایک تیسری حقیقت میں تبدیل ہوگئیں جو ''تسنیم'' کے نام سے موسوم ہوئی اور جس نے ایک ادبی رسالے کی صورت اختیار کی''(27)۔

اس کے بعد 'تسنیم' کی شانِ نزول بیان کرتے ہوئے انھوں نے لکھا تھا کہ مُلک میں جو رسالے آئے دِن نکلتے رہتے ہیں ان میں سے اکثر کا یہ حال ہے کہ تجارت پیشہ اصحاب ذاتی منفعت کی خاطر معیارِ ادب اور مذاقِ سلیم کا گلا گھونٹ دیتے ہیں۔ کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو اس ذریعے سے ادب کی خدمت کرنا تو چاہتے ہیں لیکن مالی مشکلات کی

وجہ سے زیادہ عرصے تک رسالہ جاری نہیں رکھ سکتے۔ فانؔی کا خیال تھا کہ رسالہ نکالتے وقت ادبی اور تجارتی ہر دو مقاصد پیشِ نظر رہنے چاہئیں کیوں کہ تجارت بھی ”حیاتِ ادب کی کفیل اور ترقیِ ادب کی بڑی حد تک ذمہ دار ہوتی ہے“(28)۔ ’تسنیم‘ کا اجرا بھی ان دونوں پہلوؤں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے عمل میں لایا گیا تھا۔ اِس رسالے کی پالیسی کیا ہوگی، اُس کا اظہار بھی فانؔی نے ان الفاظ میں کر دیا تھا:

”............مضامینِ نظم و نثر کے اِنتخاب و اقتباس میں معیارِ صحیح و مذاقِ سلیم کا نہایت سختی کے ساتھ لحاظ رکھنا نہ صرف ہم اپنا اہم ترین فرض سمجھتے ہیں بلکہ اس بارِ عظیم سے سبک دوش ہونے کے سلسلے میں جو موانع پیش آیا کرتے ہیں ان کا شاید کسی قدر صحیح اندازہ کرنے کے بعد ہم نے اپنی پوری قوت سے مقابلہ کرنے کا تہیہ بھی کرلیا ہے۔ ...... ہمارا معیار صرف صحت اور لطافت ہے خواہ اس کا تعلق زبان سے ہو یا خیال سے۔ وہ کلام جو کم از کم اغلاط اور ثقل سے پاک ہو مستحقِ انتخاب ضرور ہے اور بشرطِ گنجائش ہم اس کی اشاعت کے لیے تیار ہیں۔ بہ صورتِ دیگر ہم نام آور و گم نام، معروف و غیر معروف کے امتیازاتِ باطل سے مُتاثر ہونے کو کمزوریِ اخلاق اور سلامتِ ذوق کی توہین ہی نہیں بلکہ مُلک کے لیے مضرت رساں سمجھتے ہیں۔ وماتوفیقی الّا باللہ“(29)۔

رسالے کے اندرونی ٹائٹل پر ”قواعد“ دیے جاتے تھے جن میں یہ دو فقرے رسالے کی پالیسی کے بارے میں ہوتے تھے:۔

(1) ہرقسم کے ادبی وعلمی مضامین بشرطیکہ وہ معیارِ ادب کے مطابق ہوں، ’تسنیم‘ میں شائع ہوں گے۔

(2) مذہبی مضامین، دِل آزار تنقیدیں اور اس نوع کے مضامین جو سیاستِ حاضرہ سے متعلق ہوں ’تسنیم‘ میں شائع نہ ہوں گے۔

’تسنیم‘ میں فانؔی نے ’بیاضِ فانؔی‘ کے عُنوان سے اپنے پسندیدہ اور منتخب اشعار کا سِلسلہ شروع کیا تھا۔ یہ انتخاب زیادہ تر فارسی شعرا کے کلام سے ہوتا تھا۔ ’بیاضِ فانؔی‘ کے مطالعے سے فانؔی کے مذاقِ سخن کا اندازہ ہوتا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ فارسی کے کِن شعرا سے وہ متاثر تھے۔

جوشؔ کا بیان ہے کہ 'تسنیم' کے لیے فانیؔ نے جب ان سے کلام مانگا تو انھوں نے جواب میں لکھا تھا کہ '' تم کم بخت 'تسنیم وسلیم' سے کھیل رہے ہو، مُلک میں آگ لگی ہوئی ہے۔ اپنی شاعری کی باگ انگریز کے خلاف موڑو اور یہ غزل کی مصنوعی شاعری چھوڑ دو۔'' تو انھوں نے جَل کر جوشؔ کو جواب دیا: '' میاں یہ روش تم کو مبارک ہو۔ ہم اپنی شاعری کو سیاست کی جانب موڑنا پسند نہیں کرتے اور تم یہ جو اعتراض کرتے ہو کہ مَیں نے رسالے کا نام 'تسنیم' کیوں رکھا تو اس کے جواب میں سوال کرتا ہوں کہ 'تسنیم' نہیں تو کیا رسالے کا نام 'ہتھوڑا' رکھتا''۔ جوشؔ نے لکھا ہے کہ اس خط و کتابت کے بعد فانیؔ بہت دِن تک ان سے رُوٹھے رہے(30)۔

فانیؔ کی ادارت اور مانیؔ و مخمورؔ کی معاونت میں ستمبر 1931ء تک 'تسنیم' ماہ بہ ماہ شائع ہوتا رہا۔ اس کے بعد دسمبر 1931ء میں جب اکتوبر، نومبر اور دسمبر کا مشترکہ شمارہ شائع ہوا تو فانیؔ اور مخمورؔ اس کی مجلسِ ادارت سے علاحدہ ہو چکے تھے اور مُدیر کی حیثیت سے صرف مانیؔ جائسی کا نام چھپا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ 'تسنیم' جب جاری کیا گیا تھا تو تینوں نے مِل کر اس کے لیے سرمایہ فراہم کیا تھا۔ اس تمام عرصے میں رسالے کے اخراجات، آمدنی سے زیادہ ہی رہے۔ مختار احمد بدایونی نے بتایا کہ خود فانیؔ کے قریب ایک ہزار روپے اِس پرچے کی نذر ہو گئے۔ چند ماہ بعد صرف مانی جائسی اس موقف میں رہ گئے تھے کہ 'تسنیم' کے زائد اخراجات کی پابجائی کرسکیں۔ وہ پیسے تو دے دیتے تھے لیکن اپنی ملازمت کی مصروفیات کی وجہ سے ادارتی اور اِنتظامی کاموں میں فانیؔ اور مخمورؔ کا ہاتھ نہیں بٹا سکتے تھے۔ اس کے بعد جو کچھ ہوا اس کی صَراحت مانیؔ جائسی کے اِس ادارتی نوٹ سے ہو جاتی ہے جو دسمبر 1931ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا:

> 'تسنیم' کے اجرا کو پورے سال بھر کی مدت گزر چکی ہے اور مجھے اس اَمر کے اظہار میں مَسرت ہے کہ 'تسنیم' کا خیر مقدم جس گرم جوشی کے ساتھ مُلک میں ہوا وہ اُمید سے اگر زیادہ نہیں تو کم بھی نہیں ہے۔ لیکن اس حقیقت کے بیان پر مَیں افسوس کے ساتھ مجبور ہوں کہ کچھ ناتجربہ کاری، کچھ عدیم الفُرصتی اور کچھ ناظرین کے 'زری طلبی سخن دراین است' نے سال بھر انواع واقسام کی دِقتوں اور مشکلات سے دوچار رکھا۔ اس سِلسلے میں ایک راز کا انکشاف بھی کرنا ہے

لیکن قبل اس اِنکشاف کے یہ عرض کر دینے کی ضرورت ہے کہ ادارے کی طرف سے جو خدمات میرے متعلق تھیں ان کی بجا آوری میں دوسرے مکروہات کے باعث مجھ سے قصور ہوتا تھا اور اس قصور کے لیے ادارے کی تنبیہہ کو شماتتِ ہمسایہ کا مُرادف دیکھ کر میں نے رُکنیتِ ادارت سے سبک دوشی کی استدعا کچھ دن ہوئے پیش کی لیکن بجائے اس کے کہ میری درخواست کو شرفِ قبول حاصل ہوتا، تمام تر بار ہر حیثیت سے میری گردن پر آ پڑا۔ اتنا عرض کر دینے کے بعد یہ راز خود بخود مُنکشف ہو جاتا ہے کہ جنابِ فانی اور حضرتِ مخمور نے ادارت سے دست کشی اختیار فرمائی۔ اسے گِلہ نہ سمجھیے، اظہارِ حقیقت ہے اور گِلہ تو جب تھا کہ مَیں ان کے طرزِ عمل کو حق بجانب نہ سمجھتا۔ ظاہر ہے کہ قطعِ تعلق کے بعد کیوں نہ وہ اعانت کو مداخلتِ بے جا میں داخل سمجھتے۔ مَیں اسے بساغنیمت سمجھتا ہوں کہ فانی صاحب کے افکارِ تازہ اور مخمور صاحب کے رشحاتِ قلم اشاعت کے لیے میسر آ سکتے ہیں''......(31)۔

فانی اور مخمور کے علاحدہ ہونے کے بعد رسالہ 'تسنیم'، مانی جائسی کی ادارت میں نِکلتا رہا اور جون 1933ء کے بعد ہمیشہ کے لیے بند ہو گیا۔ مانی جائسی اور فانی کے دوستانہ تعلقات پر 'تسنیم' سے علاحدگی کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ فانی کا تازہ کلام آخر تک 'تسنیم' میں شائع ہوتا رہا۔

مَہاراجہ کِشن پرشاد سے مُراسلت اور حیدر آباد کو رَوانگی

'تسنیم' کی ادارت سے سُبک دوش ہونے کے بعد چند مہینے اور آگرے میں رہے۔ ان کی مالی حالت دن بدن اُبتر ہوتی جا رہی تھی۔ قرض خواہوں کے تقاضے شدید ہو گئے تھے۔ اب سوائے اس کے کوئی چارہ نہ تھا کہ وہ آگرہ چھوڑ دیں اور کسی دوسرے شہر میں جا کر قسمت آزمائی کریں۔ مایوسی کے اس گھٹاٹوپ اندھیرے میں ان کے لیے اُمید کی ایک کرن حیدر آباد میں مہاراجہ کِشن پرشاد کی ذات تھی جن کی محبت اور نوازشوں کو وہ کبھی فراموش نہیں کر سکے تھے۔ یُوں تو آگرہ آنے سے قبل ہی مہاراجہ نے ان سے درخواست کی

تھی کہ وہ حیدر آباد کو اپنا مُستقر بنائیں اور فانؔی نے ان سے وعدہ بھی کرلیا تھا لیکن چھمن پرشاد کے اِصرار پر انھوں نے اپنا اِرادہ بدل دیا تھا اور آگرہ چلے آئے تھے۔ فانؔی کو اب اپنا بھولا ہوا وعدہ یاد آیا۔ کچھ تو اس وعدے کی پشیمانی تھی اور کچھ اِس خیال سے کہ نہیں معلوم پانچ سال کے اس عرصے میں حالات کتنے بدل گئے ہوں گے، وہ حیدر آباد جانے کا فی الفور کوئی فیصلہ نہ کر سکے۔ انھوں نے مناسب یہی سمجھا کہ پہلے مختلف احباب کو خطوط لکھ کر یہ معلوم کرلیں کہ وہاں جانا ان کے لیے سُودمند بھی رہے گا یا نہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے جوشؔ کو بھی خط لکھا تھا جس کا ذکر جوشؔ نے اپنے مضمون میں اس طرح کیا ہے:

''جب مَیں اپنے برادرانِ یوسف کی مہربانیوں اور اپنے خُوں ریز دل کی خُوں فشانیوں کے ہاتھوں برباد ہو کر حیدر آباد پہنچا تو وہاں فانؔی نے مجھے لکھا کہ، بھائی میرے حالات نا قابلِ برداشت حد تک بگڑ چکے ہیں، لکھو تو حیدر آباد آکر قسمت آزمائی کروں۔ مَیں نے جواب میں لکھا کہ آجاؤ بھائی 'خُوب گزرے گی جو مِل بیٹھیں گے دیوانے دو' (32)۔

فانؔی کے لیے یہ تو ممکن نہیں تھا کہ وہ اپنے خرچ سے حیدر آباد جاکر روزگار کی مُناسب صُورت پیدا ہونے تک چند مہینے بغیر کسی آمدنی کے گزارا کر سکتے۔ اِس لیے انھوں نے راست مہاراجہ سے مراسلت کر کے ان کو اپنے حالات سے واقف کرایا اور یہ درخواست کی کہ وہ انھیں حیدر آباد میں کوئی ملازمت دلا دیں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مہاراجہ پچھلی بار ان کی مرضی کے خلاف فانؔی کے حیدر آباد سے چلے جانے اور پھر لَوٹ کر آنے کا وعدہ کرنے کے باوجود آگرہ میں اقامت گزیں ہو جانے سے کچھ ناراض سے تھے (33)۔ چناں چہ ابتدا میں انھوں نے فانی کے خطوط کے جواب میں سکوت اختیار کیا۔ جب فانؔی کی درخواستیں صَدا بہ صَحرا بننے لگیں تو انھیں سخت تشویش ہوئی۔ آخر انھوں نے مئی 1932ء میں مہاراجہ کے نام ایک شکایت آمیز منظوم خط لکھ بھیجا (34)۔

اے مہاراجہ بہادر، سَر کشن پرشاد شادؔ — واسطہ اس بے کسی کا جس کو نسبت مجھ سے ہے
واسطہ اُس جبرِ کُل کا جس سے خِلقت ہے مُراد — واسطہ اُس عجزِ کُل کا جو عبارت مجھ سے ہے
واسطہ اُس شانِ رفعت کا جو حاصل ہے تجھے — واسطہ اُن پستیوں کا جن میں رفعت مجھ سے ہے

اس طرح اربابِ فن کی کس مپرسی کا واسطہ اور مختلف قسمیں دینے کے بعد خطوں

کے جواب نہ ملنے کی شکایت کی ہے:

کیوں نہیں مِلتا مجھے میرے کسی خط کا جواب کچھ تو ہو معلوم آخر کیا شکایت مجھ سے ہے
اِس تغافل کا سبب، یہ کج اَدائی، کِس لیے اِس قدر بیزار کیوں تیری عنایت مجھ سے ہے

اپنی مُفلسی اور بدقسمتی کا ذکر کرتے ہوئے اُس منظوم خط کو اِن اشعار پر ختم کیا ہے:

کچھ سہی، لیکن یہ ممکن ہے کہ تو بھولے مجھے یاد ہے تیرا جو پیمانِ مروّت مجھ سے ہے
مجھ پہ تو احساں کرے اور بھولنا چاہے تو، خیر میں نہ بھولوں گا جو تیرے دَر کو نسبت مجھ سے ہے

فانی کو جواب دینے میں تاخیر کا سبب یہ بتایا جاتا ہے کہ اُن دنوں یگانہ چنگیزی بھی مہاراجہ کی سَر پرستی میں آنے کے لیے کوشاں تھے۔ حیرت بدایونی کا بیان (35) ہے کہ مصاحبین اور ان کی محفلوں میں شریک ہونے والے شعرا میں سے بعض فانی کے طرفدار تھے اور بعض یگانہ کے۔ جب مہاراجہ کے عِلم میں یگانہ کی خود پسندی اور تبختر کے واقعات لائے گئے اور یہ باوَر کرایا گیا کہ یگانہ، مہاراجہ کی مصاحبت کے لائق آدمی نہیں ہیں تو انھوں نے فانی کو بُلانے کا فیصلہ کر لیا۔ صِدق جائسی نے اپنی کتاب 'دربارِ دُربار' میں فانی کے حیدر آباد آنے کا واقعہ لکھتے ہوئے بہت کچھ افسانہ سَرائی کی ہے جس کا ماحصل یہ ہے کہ فانی نے جوش کو متعدد خطوط لکھے اور اپنی پریشانیوں سے واقف کرایا۔ جوش نے از راہِ ہمدردی یہ سوچا کہ مہاراجہ کشن پرشاد سے کہہ کر انھیں حیدر آباد بلالیں لیکن اپنے تساہل کی وجہ سے وہ اپنے اس خیال کو عملی جامہ نہیں پہنا سکے اور کئی مہینے اِسی طرح گزر گئے۔ ادھر فانی آگرے میں سختیاں جھیلتے رہے آخر" خدا خدا کر کے جوش نے مہاراجہ بہادر سے عرض کر کے فانی کی طلبی کی منظوری حاصل کر لی اور انھیں لکھ بھیجا کہ تم حیدر آباد آجاؤ" (36)۔ تعجب اس بات کا ہے کہ خود جوش نے اپنے مضامین میں کہیں اِشارتاً بھی اس کا ذکر نہیں کیا ہے کہ مہاراجہ سے منظوری حاصِل کر کے فانی کو انھوں نے حیدر آباد آنے کے لیے لکھا تھا۔ ماہر القادری کا بیان ہے کہ فانی صاحب کسی کے اِیما پر نہیں خود ہی آئے تھے۔ ہو سکتا ہے کہ مہاراجہ کشن پرشاد بہادر سے ان کی خط و کتابت رہی ہو (37)۔

صِدق جائسی نے لکھا کہ " فانی آئے اور عزیز کمپنی میں مہاراجہ کے حکم سے ٹھہرا دیے گئے۔ مگر دو ہفتے کے اندر ہی آرائشِ بلدہ کا ایک مختصر اور ہوادار مکان دس روپے ماہانہ کرائے کا ان کو دِلوا دیا گیا اور وہ عزیز کمپنی سے محلہ ملّے پلی میں منتقل ہو گئے" (38)۔

جوشؔ، ماہرؔ القادری اور حیرتؔ بدایونی کے بیانات اس سے بالکل مختلف ہیں۔ جوشؔ نے لکھا ہے: ''چناں چہ فانیؔ حیدرآباد آگئے اور میرے ہی یہاں قیام کیا'' (39)۔ ماہرؔ القادری کا بیان ہے کہ فانیؔ حیدرآباد آنے کے بعد سب سے پہلے 'جان ہوٹل' میں مقیم ہوئے دو تین روز بعد جوشؔ ملیح آبادی کے اِصرار پر ان کے مکان واقع لال ٹیکری میں منتقل ہو گئے۔ وہاں آٹھ دس روز قیام کیا اس کے بعد 'صلح سَرائے' نامپلی میں ایک کمرہ کرایہ پر لے کر رہنے لگے۔ کئی مہینوں تک وہ اسی سَرائے میں مُقیم رہے (40)۔ حیرتؔ بدایونی، حبیب اللہ رُشدی، اعجاز الحق قدوسی، تابشؔ دہلوی اور دوسرے جاننے والوں کے بیانات سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔

فانیؔ کے حیدرآباد پہنچنے کے دوسرے روز جوشؔ نے انھیں حیدرآباد کے ادیبوں، شاعروں اور عمائدین سے متعارف کرانے کی غرض سے ایک ضیافت ترتیب دی۔ اعجاز الحق قدوسی کا بیان ہے کہ ''جوشؔ نے حضرت فانیؔ کی اس طرح تعظیم وتوقیر کی کہ ان کے لیے بچھ بچھ جاتے۔ ہر ایک نے اپنا کلام سُنایا، سب سے آخر میں فانیؔ کا نمبر آیا۔ فانیؔ نے اپنے فطری سوز وگداز سے ہلکے ترنم میں غزل پڑھی۔ جب وہ اس مقطع پر پہنچے:

نزع میں فانیؔ چپکے چپکے تُو نے یہ کس کا نام لیا
کیوں او کافر تیری زباں پر اب بھی خدا کا نام نہیں

تو جوشؔ نے داد دیتے ہوئے کہا، خدا کی قسم وہ مقطع کہا ہے کہ اگر ساری عمر بھی پڑھے جاؤ تو سُننے والے کو ایک نیا لُطف آئے گا'' (41)۔

چند دنوں بعد فانیؔ کے اعزاز میں ایک محفلِ مشاعرہ جامعہ عثمانیہ میں، جو اُن دنوں عارضی طور پر جان کمپنی کے قرب وجوار کی عمارتوں میں تھی، ترتیب دی گئی۔ مہاراجہ کشن پرشاد نے صدارت کی۔ اس مشاعرے میں تمام معروف شعرا نے شرکت کی تھی (42)۔

فانیؔ کے حیدرآباد پہنچنے کے بعد مہاراجہ کشن پرشاد نے فی الفور اپنی جیب خاص سے ایک بیان کے بموجب دو سو روپے (43) اور ایک بیان کے مطابق ساڑھے تین سو روپے (44) ماہوار وظیفہ مقرر کر دیا۔

حیدرآباد میں مہاراجہ کشن پرشاد کی ذات، سخاوت، علم دوستی، تہذیب وشائستگی اور حُسنِ اخلاق کا بے مثال نمونہ تھی۔ شعروسخن سے دلچسپی انھیں اپنے نانا مہاراجہ چندو لال شاداںؔ سے ورثے میں ملی تھی۔ انھیں عالموں اور شاعروں کی صحبت عزیز تھی اور وہ ان کی

دِل جوئی اور خاطر داری میں بڑی عقیدت مندی اور فراخ دِلی کا اظہار کرتے تھے۔ ہندوستان کے باکمال ادیبوں، شاعروں، عالموں اور دانشوروں میں شاید ہی کوئی نامور شخصیت ایسی ہو جس سے مہاراجہ کے مراسم نہ رہے ہوں۔ شاعروں اور ادیبوں کی فہرست میں حالیؔ، شبلیؔ، داغؔ، امیرؔ، سائلؔ، میکشؔ، ظہیرؔ، سرشارؔ، شررؔ، اقبالؔ، ٹیگورؔ، ظفر علی خاں، نظم طباطبائی، فرحت اللہ بیگ، حسن نظامی، ترکیؔ، جلیلؔ، ضیاؔ، ثاقبؔ، باغؔ، جوشؔ، فانیؔ، ضامنؔ، آزاد انصاریؔ، محویؔ، اخترؔ یار جنگ، امجدؔ، تراب یار جنگ سعید، ماہرؔ، عزیز یار جنگ، ہوشؔ بلگرامی، حیرتؔ بدایونی، جلالؔ، بیخودؔ وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے بہت سے ایسے ہیں جو حیدر آباد میں مہاراجہ کے دامانِ فیض سے وابستہ ہو کر عرصے تک ان کی محفلوں کی رونق بنے رہے۔

مہاراجہ کا دربار ایک منفرد شان رکھتا تھا۔ اس میں امیرانہ کرّ و فر، رُعب و دبدبہ سے زیادہ ایک بے تکلف محفل کا انداز ہوتا تھا۔ ساتھ ہی ساتھ آدابِ مجلس کی سختی سے پابندی کی جاتی تھی۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اِس دربار کی ایک جھلک اپنے مضمون ''یادِ رفتگاں'' میں دکھائی ہے:(45)۔

''............زینے سے چڑھتے ہی سامنے ایک لمبا برآمدہ ہے۔ برآمدے میں بالکل سامنے مہاراجہ بیٹھے ہیں۔ دونوں طرف کُرسیاں پڑی ہیں۔ ان پر اِس سرے سے اُس سرے تک لوگ بیٹھے ہیں۔ کوئی شاعر ہے تو کوئی نثر نگار، کوئی عالم ہے تو کوئی جوتشی، کوئی طالبِ امداد ہے تو کوئی صرف جوشِ عقیدت سے حاضر ہوا ہے۔ کوئی ملنے والا زینے سے اوپر آیا اور مہاراجہ اپنی کرسی سے ذرا اُٹھے۔ وہ کسی خالی کرسی پر بیٹھ گئے۔ مہاراجہ بہادر نے ان کے بال بچوں کی خیریت پوچھی۔ اُنھوں نے مہاراجہ کا مزاج پوچھا۔ اس کے بعد جو سِلسلۂ گفتگو ان کے آنے کی وجہ سے ٹوٹ گیا تھا وہ پھر شروع ہوا۔ ظاہر ہے کہ جہاں اتنے مختلف خیالات کے لوگ جمع ہوں وہاں ایک ہی موضوع کی گفتگو رفتہ رفتہ بے لُطف ہو جاتی ہے۔ مہاراجہ بہادر اس کو خوب سمجھتے تھے۔ اِسی لیے تھوڑی دیر کے بعد اس گفتگو کو چپکے سے اس طرح بدل دیتے تھے کہ گفتگو کرنے والا یہ بھی نہیں سمجھتا تھا کہ میری باتوں سے تنگ آکر یہ سِلسلۂ گفتگو بدلا گیا ہے......

ان کی مجلس میں ہر مذہب و ملت کے بزرگانِ دین کے قصے بہت چلا کرتے تھے اور وہ بہت شوق سے ان کو سُنتے اور بہت متاثر ہوتے تھے۔ جب جوش بہت بڑھ جاتا تھا تو وہ پھریریاں لیتے۔ سُبحان اللہ، سُبحان اللہ کہتے اور آہستہ آہستہ ہُو ہُو کرنے لگتے تھے۔''

نواب مہدی نواز جنگ نے لکھا ہے کہ:

''تہذیب و سنجیدگی مہاراجہ مرحوم کی صحبتوں کے خاص امتیاز تھے۔ کوئی حد سے بڑھتا بھی تو محفِل کے رنگ اور مہاراجہ کے تیور سے فوراً ہی سہم جاتا''(46)۔

''خود مہاراجہ بھی آدابِ مجلس پر سختی سے کار بند رہتے جس کا اندازہ اِس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ ہر شخص کے سلام کا جواب اس کے مرتبے کو ملحوظ رکھتے ہوئے مختلف انداز سے دیتے تھے۔ مختلف حیثیت کے لوگوں سے مخاطبت کا طرز بھی جُداگانہ ہوتا تھا''(47)۔

مہاراجہ کی دلچسپی کا خاص مشغلہ شاعری تھا۔ اِسی لیے ان کے دربار میں شاعروں کی رسائی زیادہ تھی۔ کہا جاتا ہے کہ بعض لوگ محض مہاراجہ کے یہاں رسوخ حاصل کرنے کے لیے شاعر بن بیٹھے تھے۔ ان کے دربار میں عِلمی اور مذہبی گفتگو کے علاوہ اکثر و بیشتر شعر خوانی کا سِلسلہ بھی رہتا۔ جن شاعروں کا کلام سُننا چاہتے ان سے خود فرمائش کرتے۔ دوسرے شاعر بھی اجازت لے کر اپنا کلام پیش کرتے۔ چوں کہ مہاراجہ اپنی مُروّت اور شرافت کی وجہ سے کسی کی دل شکنی گوارا نہیں کرتے تھے۔ اِس لیے بقول ماہر القادری: ''متشاعرین بھی ان کے یہاں سے خوش ہو کر جاتے''(48)۔

مجلّہ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر) کے بعض اور مضامین سے بھی مہاراجہ کی ادبی دلچسپیوں اور محفلوں کا حال معلوم ہوتا ہے(49)۔ کہا جاتا ہے کہ شعر و ادب کے ذوق کی تسکین کے لیے مہاراجہ نے زمانۂ پیش کاری میں چند منتخب اصحاب پر مشتمل ایک 'مجلس اتحاد' کی بنا ڈالی تھی۔ اُن دنوں جمعہ کے روز عام تعطیل ہُوا کرتی تھی۔ اسی دن 'مجلسِ اتحاد' کا جلسہ بھی ہوتا تھا۔ جس میں شعرا اپنا طرحی اور غیر طرحی کلام سُناتے۔ ان محفلوں میں مہاراجہ کی غزلیں قوال گاتے تھے۔ طرح مقرر کرنے کا طریقہ یہ تھا کہ فارسی اور اُردو کا کوئی دیوان کھولا جاتا اور جو غزل نِکل آتی اس میں سے مصرع طرح منتخب کر لیا جاتا تھا۔ ان محفلوں میں شعرا کے کلام پر فن اور زبان کے اعتبار سے تنقیدیں بھی ہوتیں۔ تنقید کرنے والوں میں مولانا ترکی

پیش پیش رہتے۔ مجلسِ اتحاد کے اراکین میں قابلِ ذکر ظہیر دہلوی شاگردِ ذوق، سراج الدین علی خاں سائل، ضیا یار جنگ، غلام مصطفےٰ رسا، فصاحت جنگ جلیل اور اختر یار جنگ اختر وغیرہ تھے۔ مدار المہام ہونے کے بعد اپنی سرکاری مصروفات کی بنا پر مہاراجہ نے یہ سلسلہ موقوف کر دیا۔ اس کے بعد شعرا سے ملاقات کے لیے اتوار کا دن مقرر کیا گیا۔ مہاراجہ کے مدار المہامی سے سبک دوش ہونے کے بعد کچھ عرصے تک ان کی محفلیں سونی رہیں پھر مشاعروں کا سلسلہ از سرِ نو جاری ہو گیا۔ پہلے یہ نشستیں ہفتہ وار ہوا کرتی تھیں، بعد میں انھیں ماہوار طرحی مشاعروں میں تبدیل کر دیا گیا۔ شرکا میں قابلِ ذکر شاعر یہ تھے:۔

ضیا یار جنگ، نظم طباطبائی، جوش ملیح آبادی، ضامن کنتوری، آزاد انصاری، کاظم علی باغ، عزیز یار جنگ عزیز، غلام مصطفےٰ رسا، فرحت اللہ بیگ، ماہر القادری، حیرت بدایونی، اجلال، عابد علی بیگم، غلام پنجتن شمشاد، لبیب دہلوی، مسعود علی محوی، نرسنگ راج عالی وغیرہ۔ حیدر آباد آنے کے بعد فانی بھی ان مشاعروں میں شریک ہونے لگے تھے۔ کچھ عرصہ بعد یہ مشاعرے موقوف ہو گئے، البتہ مخصوص نشستوں کا سلسلہ جاری رہا۔

حیدر آباد میں مُلازمت ملنے تک فانی بظاہر ایک مصاحب کی حیثیت سے مہاراجہ کے دربار سے وابستہ رہے لیکن مہاراجہ فانی سے شفیق دوستوں کا سا سلوک کرتے تھے۔ وہ ان کے شاعرانہ کمال کے معترف اور حُسنِ اخلاق کے گرویدہ تھے۔ اسی بنا پر اپنے تمام ملنے والوں میں فانی کا سب سے زیادہ احترام ملحوظ رکھتے تھے۔ حیدر آباد پہنچنے کے چند ماہ بعد فانی نے آگرے میں اپنے دوست حافظ امام الدین کے نام ایک منظوم خط تحریر کیا تھا (50) جس سے اس وقت کے تاثرات کا اندازہ ہوتا ہے:

مشفق و مہرباں جنابِ امام — خط مِلا بعد انتظارِ تمام
خط کے ہمراہ، یہ پیام بھی تھا — یاد ہے دوستوں کو تیرا نام
لیکن اس نامۂ محبت نے — زخمِ دل پر کیا نمک کا کام
چاہتا ہوں کہ تم کو لکھ بھیجوں — ماجرائے ضروری الارقام
گرچہ تھی صُبحِ آگرہ بے نُور — اَوج پر تھا مگر ستارۂ شام
اور پہنچنا ہی چاہتا تھا مجھے — حُسنِ اول کا آخری پیغام
کہ یکایک فلک نے کروٹ لی — اور کیا فِتنہ جُو نے اپنا کام

سینکڑوں کوس، آگرے سے دُور — بند کی راہِ نامہ و پیغام
حیدرآباد ہے اب ، اورہم ہیں — دیکھنے کو بھی وہ سحر ہے نہ شام
کون غربت میں غم گسارِ غریب — کِس کو پردیسیوں کے کام سے کام
جوشؔ و آزادؔ نے کسی حد تک — کی تلافیِ گردشِ ایّام
تھی مگر پھر بھی کِس کے بس کی بات — حیدرآباد میں یہ طولِ قیام
ہاں مگر ایک بات اور صرف ایک — دوسرا ہو تو لوں میں اس کا نام
وہ مہاراجہ سَرکشن پرشاد — مَنبعِ جُود، مصدرِ اکرام
جس کے دَر سے نہیں کوئی محروم — جس کے دَم سے ہے لطفِ خاص بھی عام
یہ وہ ہستی ہے جس کے فیض سے ہے — کوئی دِن اس دیار میں بھی قیام
اس کا اقبال، اس کی دولت و عمر — سب کو اللہ دے ثبات و دوام
یہ ہے رُودادِ ابتدائے سفر — اب جو اِس ابتدا کا ہو انجام
یاد رکھیے دُعائے خیر کے ساتھ — اِک سَلام اور بعد ختمِ کلام
ہاں مگر اِک سَلامِ شوق ہے، اور
بہ امیدِ جوابِ شوق و سَلام

اس منظوم خط سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حیدرآباد میں کچھ عرصے تک فانؔی کو اپنی غریب الوطنی اور اجنبیت کا شدید احساس رہا۔ وہ بڑی کس مپرسی اور پریشانی کے عالم میں آگرے سے چلے تھے۔ اس وقت انھیں اندازہ نہیں تھا کہ حیدرآباد میں معیشت کی کیا صورت ہوگی۔ مہاراجہ نے کسی محکمے میں ان کے تقرر کا انتظار کیے بغیر جیبِ خاص سے فانؔی کا مشاہرہ مقرر کردیا۔ فانؔی اس وقت جن حالات سے گزر رہے تھے، ان کے لیے یہ امداد، نعمتِ غیر مترقبہ سے کم نہ تھی۔ اِس خط میں فانؔی نے مہاراجہ کے اقبال اور ان کی دولت و عمر کے ثبات و دوام کے لیے جو دُعا مانگی ہے اِس سے ان کے جذباتِ تشکر کا پتہ چلتا ہے۔

لڑکی کا اِنتقال

فانیؔ اپنے اہل وعیال کو آگرے ہی میں چھوڑ کر حیدر آباد آئے تھے کیوں کہ وہ نہیں جانتے تھے کہ حیدر آباد میں روزگار کی کیا صورت ہوگی۔ حیدر آباد میں فانیؔ کو بہت دنوں تک کوئی ملازمت نہ مِل سکی۔ مہاراجہ نے جیب خاص سے جو وظیفہ جاری کر دیا تھا اسی پر ان کی گزر بسر تھی۔ اسی میں سے کچھ رقم اہل وعیال کی پرورش کے لیے آگرہ بھیجا کرتے تھے۔ 1933ء میں فانیؔ کی جوان صاحبزادی بیمار ہوگئیں اور مختصر سی علالت کے بعد انتقال کر گئیں۔ فانیؔ کو اتنی مُہلت بھی نہیں ملی کہ وہ آگرہ جا کر علاج معالجے کا کوئی معقول انتظام کرتے۔ فانیؔ کے لیے یہ صدمہ ایسا تھا کہ اس کے آگے بڑی سے بڑی مُصیبت بھی مُصیبت نہیں رہ جاتی۔ چناں چہ اسی سانحے کا اثر تھا کہ اس کے بعد فانیؔ کی زندگی میں بڑے نشیب و فراز آئے لیکن فانیؔ ہر انقلاب سے غیر متاثر رہے۔ زندگی کے بارے میں ان کا رَویہ مُستقل طور پر غیر جانبدارانہ ہوگیا اور ساری عُمر انھوں نے بے دلی کی کیفیت کے ساتھ بَسر کر دی۔

مُلازمت کے لیے تگ ودو

صَدر مُدرسی پر تقرر

فانیؔ کی یہ خواہش تھی کہ حیدر آباد میں انھیں کوئی ایسی مُلازمت مِل جائے کہ وہ باقی زندگی سکون اور اطمینان کے ساتھ گزار سکیں۔ وکالت کی طرف اب ان کی طبیعت بالکل مائل نہ تھی۔ فانیؔ نے جب ملازمت کے لیے تگ و دَو شروع کی تو انھیں طرح طرح کی مخالفتوں اور دُشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ جوشؔ نے لکھا ہے: (51)

> ''فانیؔ صاحب کی ملازمت کے سِلسلے میں کیا کیا ہفت خواں طے کرنے پڑے اس کی شرح نہ پُوچھیے اور کِن کِن سفیہوں کی بارگاہ میں اپنی خودداری کے ماتھے کا پسینہ فروخت کرنا پڑا، اس کی داستاں نہ سُنیے۔ وہ تو کہیے کہ اس وقت شاعروں کے سب سے بڑے قدرداں مہاراجہ کشن پرشاد زندہ تھے کہ انھیں ملازمت مِل گئی ورنہ دولتِ آصفیہ کی عِلم نوازی انھیں کبھی کامیاب نہ ہونے دیتی۔'' (52)

اس وقت مہاراجہ کشن پرشاد، حیدر آباد میں صدارتِ عظمیٰ کے عہدۂ جلیلہ پر فائز

تھے۔ ان کے اختیارات بہت وسیع تھے لیکن وہ تحت کی کارروائیوں میں جب تک کوئی معقول وجہ نہ ہو، مداخلت نہیں کرتے تھے اور اپنے اختیارات کے استعمال میں بہت محتاط واقع ہوئے تھے۔ وہ دِل سے تو یہ چاہتے تھے کہ فانیؔ کا تقرر کسی موزوں خدمت پر ہو جائے لیکن سرکاری مُلازمت کے مقررہ قواعد وضوابط کو نظر انداز کر کے فانیؔ کے تقرر کے لیے راست احکام نافِذ کرنا مناسب نہیں سمجھتے تھے۔ ایسے معاملات میں عام طور پر مہاراجہ کا جو طرزِ عمل رہا کرتا تھا اس کی وضاحت کرتے ہوئے مہدی نواز جنگ نے لکھا ہے کہ:

''مہاراجہ اس کا پُورا خیال رکھتے تھے کہ ضابطے کی پابندی نظم ونسق کی پیش روی میں ہو اور بلا وجہ کوئی مداخلت ذمہ دار افسران کے کام میں نہ کی جائے۔ ترقیوں میں کار گُزاری اور سِینیارٹی کا لحاظ رکھا جائے۔ تقررات میں اہلِ مُلک کے حقوق کا خیال کیا جائے اور بیرونِ مُلک افراد کے تقرر شاذ و نادر خاص ضرورت پر ہی ہوں...... مہاراجہ اپنے اقربا اور متوسلین کے معاملات میں اپنا اثر استعمال نہ کرتے تھے۔ البتہ اہلِ حاجت کی کار برآری میں کوشاں رہتے اور ان کو ناخوش نہ کرنا چاہتے تھے اور اِس کے لیے دوسروں سے اپنی سفارش بھی کیا کرتے تھے۔ مگر چوں کہ اس کا اندازہ نہ رہتا تھا کہ دوسروں کے مقابل ان کے کیا حقوق ہیں اس لیے ایسی سفارش پر ہمیشہ عمل کرنا عہدہ داروں کے لیے مشکل تھا۔ لیکن مہاراجہ اپنی نیکی کی وجہ سے اس کا چنداں خیال نہ فرماتے'' (53)۔

فانیؔ کے معاملے میں بھی ایسا ہی ہوا۔ مہاراجہ نے مختلف محکموں میں ان کی مُلازمت کے لیے سفارشیں کیں لیکن چند در چند وجوہ سے کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔ کہا جاتا ہے کہ حیدرآباد آنے کے بعد فانیؔ نے یہاں کے اکابر اُمرا اور اعلیٰ عہدہ داروں سے تعلقات اُستوار کرنے کی کوشش نہیں کی۔ ان حضرات نے اسے فانیؔ کے تملق اور غرور پر محمول کیا اور جب مُلازمت کا سوال درپیش ہوا تو فانیؔ ان کی ہمدردی حاصل نہ کر سکے (54)۔ فانیؔ کے تقرر کے سلسلے میں ایک بڑی رُکاوٹ یہ تھی کہ وہ غیر مُلکی تھے۔ اس زمانے میں حیدرآباد کے تعلیم یافتہ طبقے کے مطالبے کو تسلیم کرتے ہوئے حکومت نے یہ پالیسی بنائی تھی کہ کِسی جائداد کے لیے مناسب قابلیت رکھنے والا اُمیدوار نہ مِل سکے تو غیر مُلکی اُمیدوار کا تقرر کیا جائے ورنہ نہیں۔

چوں کہ فانیؔ کے پاس قانون کی ڈگری تھی اور پیشۂ وکالت سے ان کا تعلق رہ چکا

تھا، اس لیے مہاراجہ کا خیال تھا کہ ان کے لیے منصفی کی خدمت موزوں رہے گی۔ عدالت العالیہ حیدر آباد کے بعض جج مہاراجہ کے دربار میں باریاب تھے۔ فانی سے بھی ان کے اچھے مراسم تھے۔ منصفی کے عہدے پر فانی کے تقرر کی اُنھوں نے یہ صورت نکالی کہ وہ حیدر آباد شہر سے باہر کسی ضلع یا تعلقے پر جانے کے لیے آمادہ ہو جائیں کیوں کہ مُلکی اُمیدوار عام طور پر حیدر آباد چھوڑنا پسند نہیں کرتے۔ ایسی صُورت میں اضلاع پر غیر مُلکیوں کے تقرر کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ ناظر یار جنگ (55) اور غلام پنجتن شمشاد (56) کا بیان ہے کہ جب یہ تجویز فانی کے سامنے رکھی گئی تو وہ راضی نہیں ہوئے۔ مہاراجہ بھی فانی کو اپنے سے دُور نہیں کرنا چاہتے تھے، تب انھوں نے فانی کے لیے محکمۂ تعلیمات میں کوشش کی۔ آخر صدر مدرسی کی جائداد پر ان کو مامور کر دیا گیا۔ لیکن مُلازمت کے لیے تیس سال سے کم عُمر ہونے کی قید اور مُلکی ہونے کی شرط سے مُستثنیٰ کیے جانے کا مرحلہ پھر بھی باقی رہا۔ اس کے لیے بارگاہِ خسروی سے منظوری حاصل کرنا ضروری تھا۔ صِدق جائسی نے لکھا ہے:

> ''ان دونوں قیود سے استثنا کی درخواست فانی کی طرف سے بارگاہِ خسروی میں پیش ہوئی۔ ان کی درخواست پر اعتراض ہوا کہ جب معمولی معمولی خدمتوں پر غیر مُلکیوں کا تقرر کیا جائے گا تو مُلک کے تعلیم یافتہ نوجوان حُصولِ ملازمت کے لیے کہاں جائیں گے؟ اِس نوٹ کا واپس آنا تھا کہ حیدرآباد کے اخباروں نے بات کا بتنگڑ اور رائی کا پہاڑ بنا دیا۔ ہفتوں بلکہ مہینوں ان اخباروں میں اہلِ مُلک کی موافقت اور غیر مُلکیوں کی مخالفت میں مضامین نکلتے رہے۔ خُدا خُدا کر کے اِس طوفان کا زور گھٹا اور مہاراجہ بہادر کی خاص سفارش پر فانی کی دونوں درخواستیں منظور ہو گئیں'' (57)۔

کئی مہینوں کی مسلسل تگ و دو کے بعد اور وہ بھی ریاست کے صدرِ اعظم کی شخصی دلچسپی کی وجہ سے صرف اِتنا ہو سکا کہ فانی کے لیے روزگار کا ایک ذریعہ فراہم ہو گیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فانی کی توقعات اس سے کہیں زیادہ تھیں۔ ان سے پہلے اسی ریاست نے حالی، شبلی، نذیر احمد، داغ، امیر اور ایسے ہی کئی ادیبوں اور شاعروں کی ان کے حوصلے کے مطابق بلکہ اس سے بھی زیادہ قدر اَفزائی کی تھی۔ خود ان کے سامنے جلیل کی مثال تھی جو استادِ شہہ تھے اور امیرانہ زندگی بَسر کرتے تھے۔ شہرت اور مرتبے میں فانی ان سے کچھ کم نہیں تھے۔

جہاں تک ظاہری اسباب اور وسائل کا تعلق ہے بادشاہ کے بعد ریاست کا سب سے بڑا حاکم ان کا قدرداں اور مدّاح تھا۔ پھر فانؔی نے اگر یہ اُمید باندھی ہو کہ شاعری میں ان کے مقام اور مرتبے کا لحاظ کرتے ہوئے انھیں بھی کوئی بڑی خدمت اور اعزاز دیا جائے گا تو کوئی تعجب کی بات نہیں ہے۔ اسی سال جب کہ فانؔی کے تقرر کی کارروائی ہو رہی تھی، حضور نظام کی سالگرہ کے موقع پر مدحیہ قطعہ اور قصیدۂ تہنیت فانؔی نے کہا جو علی الترتیب نظام گزٹ ہفتہ وار اور روزنامہ صُبحِ دکن کے سال گرہ نمبروں (اکتوبر 1933ء) میں شائع ہوئے (58)۔ اس طرح فانؔی حضور نظام کی چشمِ التفات کے بھی اُمیدوار رہے۔ لیکن جب ان کے معاملے میں پیش رفت ہوئی اور قدم قدم پر ایسی مشکلات اور رُکاوٹوں کا سامنا کرنا پڑا جس کا انھیں گُمان بھی نہ تھا تو حسین تصوّرات کے جو محل انھوں نے تعمیر کیے تھے پاش پاش ہو گئے۔ فانؔی نے جن الفاظ میں حُصولِ مُلازمت کی سعیِ نامشکور کی رُوداد قلمبند کی ہے ان سے فانؔی کی مایوسی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اپنے مضمون ''یادِ شادؔ'' (59) میں وہ لکھتے ہیں:

''مہاراجہ بہادر نے میرے لیے جو کچھ کیا، جس حد تک میری قدر اَفزائی فرمائی وہ کسی سے مخفی نہیں۔ یہ محتاجِ اعادہ نہیں کہ میرے لیے کِن کِن دشواریوں سے مقابلہ کرنے کی زحمت گوارا فرمائی۔ کتنی مخالف قوتوں سے سینہ سپر ہونا پڑا، کس قدر طویل زمانے تک بہ ذاتِ خود میری ضروریاتِ زندگی کی کفالت فرماتے رہے۔ یہ سعی مشکور ہوئی یا نامشکور، مَیں اس کے متعلق صرف اتنا عرض کر دینا کافی سمجھتا ہوں کہ مہاراجہ آنجہانی سے اس سعی میں ایک اجتہادی غلطی ضرور ہوئی۔ ممدُوح نے میری ہمت افزائی کے سلسلے میں صرف اپنے پر قیاس فرمایا، صرف اپنی طرف دیکھا، میرے قلب میں ایک جلتا ہوا، ایک کبھی نہ بجھنے والا چراغ تو دیکھ لیا مگر یہ نہ دیکھا کہ جس محفل میں وہ اِس چراغ کو لے جا کر رکھنا چاہتے تھے وہ اب نئی روشنی کے شدید القوۃ جھاڑوں سے مُنوّر ہے بلکہ زیادہ موزوں ہوگا اگر یہ کہا جائے کہ مہاراجہ ممدُوح کو اس کا خیال ہی نہ رہا کہ اب بزمِ دکن آفتابِ عالم تاب کی ہمہ گیر شُعاعوں سے بُقعۂ نور بنی ہوئی ہے، چراغوں کی نا قابلِ ذکر روشنی کا وقت باقی نہیں رہا، رات گُزر چکی اور سویرا ہو چکا۔ اب اِس چراغ کی طرف آنکھ اُٹھا کر بھی کوئی نہ دیکھے گا۔ بہ ہر صورت میری حد تک

مشیتِ الٰہی نے ممدوح کے ارادوں کا ساتھ نہیں دیا اور ان کی سعی کچھ اس طرح مشکور ہوئی کہ مشکور نہیں کہی جا سکتی:

تہی دستانِ قسمت راچہ سُود از رہبر کامل
کہ خضر از آبِ حیواں تشنہ می دارد سکندر را ''

فانؔی کے دوست جوشؔ ملیح آبادی نے جو شاہِ دکن کے معتوب ہو کر شہر بدر کر دیے گئے تھے اِس واقعے پر کسی قدر تلخی کے ساتھ ان الفاظ میں تبصرہ کیا ہے:

''.........لیکن آپ جانتے ہیں انھیں کیا نوکری ملی ؟ ایک معمولی مدرسے کی ہیڈ ماسٹری اور یہ بھی سُن لیجیے کہ یہ شاندار ہیڈ ماسٹری بھی تھوڑے ہی زمانے کے بعد فانؔی سے چھین لی گئی...... واضح باد کہ اس حیدرآباد عظیم میں جو ہندوستان کا غرناطہ و بغداد تھا جلیلؔ مانک پوری بھی رہتے تھے اور فانؔی بدایونی بھی۔جلیلؔ، استادِ شاہ تھے اور فانؔی گدائے راہ:

تفو بر تو اے چرخ گرداں تفو!

غریب شاعر کو نہ وطن ہی راس آیا نہ غربت سازگار ہوئی
فانؔی ہم تو جیتے جی وہ میت ہیں بے گور و کفن
غربت جس کو راس نہ آئی اور وطن بھی چھوٹ گیا'' (60)

فانؔی کو اگرچہ ان کی توقعات کے مطابق کوئی اعلیٰ خدمت نہیں مل سکی لیکن مہاراجہ نے اس کی تلافی یُوں کی کہ ان کے تقرر کے بعد بھی اپنی جیب خاص سے فانؔی کا وظیفہ جاری رکھا۔یُوں بظاہر فانؔی کے دن پھر گئے تھے۔ان کی ماہانہ آمدنی قریب پانسو روپے ہو گئی تھی جو ان کی گُزر بَسر کے لیے کافی تھی۔

تقرر کے بعد سب سے پہلے انھیں دارالشفا ہائی اسکول پر متعین کیا گیا۔مولوی سید محمد رضا (وظیفہ یاب صدر مدرس) اُس زمانے میں اسی اسکول میں مددگار مدرس تھے۔ان کا بیان ہے کہ (61) فانؔی وقت کے بے حد پابند تھے۔ٹھیک پونے دس بجے اسکول آجاتے تھے۔ان کے زمانے میں مدرسے کا انتظام بہت ہی عمدہ تھا۔فانؔی کا طریقۂ کار یہ تھا کہ اُنھوں نے مختلف اُمور سے متعلق کمیٹیاں بنادی تھیں۔مختلف اساتذہ کے ذمّے کام تقسیم کر دیے تھے۔چھوٹی چھوٹی باتوں میں وہ راست مداخلت نہیں کرتے تھے۔اِس طریقۂ کار کی وجہ سے

ہر شخص اپنی ذمہ داریوں کو محسوس کرتا تھا اور کسی کو شکایت کا موقع نہیں رہتا تھا۔ وہ زیادہ تر اپنے چیمبر ہی میں بیٹھے رہتے ۔ کبھی کبھار مدرسے اور کلاسوں کا معائنہ بھی کرتے ۔ ہفتے میں چند گھنٹے وہ پڑھانے کا کام کرتے تھے ۔ اُونچے درجوں میں اُردو کے بعض گھنٹے اپنے ذمے لے رکھے تھے ۔ وہ مدرّسوں اور طلبا سے زیادہ نہیں ملتے تھے ۔ ان کی سنجیدگی اور کم گوئی کی وجہ سے تکلف کا پردہ حائل رہتا تھا۔ لیکن جب ایک بار کوئی ان کے قریب آجاتا تو ہمیشہ کے لیے ان کا عقیدت مند بَن جاتا تھا۔ یہی حال طلبہ کا بھی تھا۔ خاص طور پر جن طالب علموں کو ادب اور شاعری سے دِلچسپی تھی وہ اسکول کے علاوہ گھر پر بھی اِن سے ملتے رہتے تھے ۔ فانی بہت نرم دِل انسان تھے ۔ اپنے ماتحتوں سے ان کا بَرتاؤ مُشفقانہ ہوتا تھا۔ کبھی کسی غلطی پر خفا ہو کر جُرمانہ کردیتے پھر خود ہی رحم کھا کر اسے معاف بھی کردیتے تھے ۔ اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ کسی چپراسی کو اُنھوں نے جُرمانہ کیا اور ان کے احکام کی تعمیل ہوگئی ۔ رجسٹر میں اندراجات بھی ہوگئے ۔ تب فانی نے اپنے پاس سے جرمانے کی رقم چپراسی کو لوٹادی ۔

فانی کو عِلمِ فلکیات سے دلچسپی تھی ۔ اکثر سائنس کے ٹیچر مولوی حبیب خاں کو بُلا لیتے اور ان سے گھنٹوں اسی موضوع پر گفتگو رہتی ۔

معاشی آسُودگی

صُحبتِ احباب

دارالشفا ہائی اسکول کی صدارت کے زمانے میں فانی نے اسکول کی کوآپریٹیو سوسائٹی سے قرض لے کر ایک موٹر خرید لی تھی ۔ ماہر القادری بیان کرتے ہیں کہ اس زمانے میں اگرچہ ان کی آمدنی معقول تھی لیکن وہ روپیہ پس انداز کرنا جانتے ہی نہ تھے اور جتنا پیسہ آتا تھا بے دَردی سے خرچ کردیتے تھے ۔ انھوں نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ:(62)۔

''اکثر ایسا ہوا کہ وہ موٹر لے کر میرے مکان پر آگئے اور سَیر کے لیے میلوں شہر سے باہر چلے گئے ۔ مَیں نے دو ایک دفعہ دبی زبان سے کچھ کہا بھی تو بُرا مانا ۔ خرچ کرنے کے ذریعے وہ سوچ سوچ کر نکالتے تھے ۔ ایک دن بیٹھے بٹھائے انگریزی ٹائپ رائٹر قسطوں پر خرید لیا اور اس کی غرض یہ ظاہر فرمائی گئی کہ وہ اپنی بعض رباعیوں اور شعروں کا انگریزی میں ترجمہ کرنا چاہتے ہیں ۔ انگریزی

ترجمہ اسی ٹائپ رائٹر سے کیا جائے گا۔مگر یہ خیال بھی ادھورا بلکہ ناکام رہا۔کچھ رباعیوں کا انگریزی ترجمہ (63) اُنھوں نے مجھے سُنایا تھا، اس کے بعد وہ سِلسلہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا''۔

آسودگی کے اِس زمانے میں فانی کی پچھلی زندہ دِلی لوٹ آئی تھی۔ ان کے گھر پر شام ہوتے ہی احباب جمع ہو جاتے اور خوش گپیوں میں وقت گزارتے۔کیرم یا شطرنج سے بھی کبھی جی بہلاتے، بذلہ سنجی اور لطیفہ گوئی کے ساتھ شعر خوانی کا سلسلہ بھی رہتا۔کبھی ایک دوسرے کی غزلوں کی زمینوں میں طبع آزمائی کرتے۔تابش دہلوی نے لکھا ہے کہ:

''فانی کے حیدرآباد کے ابتدائی دَورانِ قیام میں جوش ملیح آبادی، ہوش بلگرامی، آزاد انصاری، حیرت بدایونی وغیرہ ان کے پاس زیادہ آتے جاتے تھے اور شعر وسخن کی دلچسپ صحبتیں گرم رہتی تھیں، پھر اور دوستوں میں اضافہ ہو گیا تھا۔نواب نثار یار جنگ مزاج، ہادی بدایونی، مسعود علی محوی، ماہر القادری، ناظم صدیقی، ماسٹر فدا حسین، صِدق جائسی، نواب تراب یار جنگ سعید اور مَیں اکثر ان کے یہاں آتے جاتے رہتے تھے۔فانی بہت دوست پرست اور خلیق تھے۔جوش ملیح آبادی اور حکیم آزاد انصاری سے ان کے مراسمِ خاص تھے۔ان دونوں کی قربت میں فانی بہت خوش نظر آتے تھے اور یہی حال ان دونوں کا تھا۔پرانی صحبتوں اور انجمن آرائیوں کے تذکرے نئی دلچسپیوں کی تمہیدیں، شعر وشاعری کی پُر کیف ساعتیں اور پھر آپس کی بے تکلفی عجب مزا دیتی تھی'' (64)۔

سید انجم نے جنھیں فانی کی زندگی کے آخری چار پانچ برسوں میں ان کے قریب رہنے کا موقع مِلا، بتایا کہ ہر شام فانی کے گھر محفل جمتی تھی جس میں یہ اصحاب پابندی سے تشریف لاتے تھے۔حیرت بدایونی، عبدالباسط فرشوری، عبدالمعطی فرشوری، نواب حسن، لالہ مہادیو پرشاد، علی امجد، (فرزند نظم طباطبائی) ابوالقاسم سرور (داماد نظم طباطبائی) آغا سید حسن (داماد نظم طباطبائی) قاضی عبدالغفار، نواب ہاشم یار جنگ، نواب نثار یار جنگ، ماہر القادری، تابش دہلوی وغیرہ۔ان کے علاوہ حسرت ترمذی، شاہد صدیقی اور بعض دوسرے احباب بھی کبھی کبھی آجایا کرتے تھے۔علی اسید کا بیان ہے کہ انھوں نے شہید یار جنگ، ہوش یار جنگ اور علی اختر کو کبھی فانی کے مکان پر آتے نہیں دیکھا (65)۔

فانی کے فرزند سعادت علی خاں نے اپنی ایک تحریر میں ان اصحاب کے نام گِنائے ہیں جن سے فانی کے مراسم تھے۔ اس کے پیشِ نظر تابش دہلوی اور علی اسید کی فہرستوں میں مزید چند ناموں کا اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ ان میں ہر روز کے ملنے والے، ادیب، شاعر، امرا اور عہدہ دار سبھی شامل ہیں۔

ادریس خاں، یوسف الدین، حکیم محمد یوسف خاں، علی اسید، غلام پنجتن، علی اختر، سر یعقوب، قدرت نواز جنگ، شہید یار جنگ، اکبر یار جنگ، اصغر یار جنگ، مہدی نواز جنگ، مہدی یار جنگ، راجہ نرسنگ راج عالی۔

جوش ملیح آبادی، حیرت بدایونی، تابش دہلوی، حبیب اللہ رشدی، ماہر القادری اور دیگر اصحاب نے اس زمانے کی صحبتوں کے دلچسپ واقعات قلمبند کیے ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ فانی کتنے خوش مذاق اور زندہ دل آدمی تھے۔ ان کی طبیعت میں خاص شوخی تھی۔ وہ اپنے دوستوں کی دُکھتی رگوں اور کمزوریوں سے واقف تھے۔ کبھی کسی کے ساتھ ایسی شرارت کرتے کہ وہ تھوڑی دیر کے لیے پریشان ہو جاتا اور فانی اس کی گھبراہٹ سے لُطف اندوز ہوتے۔ کبھی کسی کی سادہ لوحی کو شہ دے کر احباب کی تفریح کا سامان مُہیا کر دیتے۔ ایسا ہی ایک واقعہ ماہر القادری نے بیان کیا ہے:

> ''حرماں خیر آبادی اس زمانے میں حیدر آباد میں تھے اور اکثر فانی کے یہاں آتے جاتے تھے۔ بہت ہی سادہ لوح آدمی تھے۔ فانی نے انھیں یہ باور کرادیا کہ وہ فنگر بلیرڈ سب سے اچھا کھیلتے ہیں۔ پھر ایک انعامی مقابلے کا انتظام کیا اور کھیلنے والوں سے پہلے کہہ دیا کہ وہ حرماں کے مقابلے میں ہار جائیں۔ جب وہ جیت گئے تو سوال پیدا ہوا کہ انعام کیا دیا جائے۔ حرماں نے خواہش کی کہ ان کے پاس لوٹا نہیں ہے اِس لیے بہتر ہوگا لوٹا انعام دیا جائے۔ چنانچہ المونیم کا ایک ہلکا سا لوٹا خرید کر لایا گیا۔ اس کی ٹونٹی میں گُلدستہ لگا کر ان کی خدمت میں پیش کیا گیا۔ انعام دینے سے قبل اونچی جگہ بٹھایا گیا اور حیرت بدایونی نے حرماں کی شان میں ایک مزاحیہ قصیدہ پڑھا۔ حرماں خیر آبادی اپنی کامیابی اور انعام پانے پر پھولوں نہیں سَمارہے تھے۔ اِدھر احباب کا مارے ہنسی کے بُرا حال ہوگیا تھا'' (66)۔

ذیل کے واقعے سے بھی فانی کی خوش طبعی کا اندازہ ہوتا ہے۔ حبیب اللہ رشدی لکھتے ہیں:

''حکیم جعفری صاحب ملنے مِلانے میں بہت اچھے آدمی تھے۔ ذوقِ سخن رکھتے تھے، غالباً ملازمت کے جویا تھے جس کے لیے جوش بھی کوشاں نظر آتے تھے۔ وہ اپنے ایک عزیز کے ہاں ٹھیرے ہوئے تھے جن کا مکان حضرت فانی کے مکان کے مقابل چند ہی قدم کے فاصلے پر تھا۔ ان کی بس ایک بات سب کو کھلتی تھی کہ وہ اپنی اور جوش کی شیعیت کا جا و بے جا، موقع بے موقع بہ تکرار اعلان کیا کرتے تھے۔ جوش کے ملنے والوں میں سُنّی بھی تھے، شیعہ بھی تھے، ہندو بھی تھے مگر سب ملنے والے جوش کی شمعِ شاعری کے پروانے تھے، مذہب وعقائد کے اظہار یا بحث سے کسی کو کوئی واسطہ نہیں تھا۔ حکیم صاحب کی یہ بات جوش کو بھی پسند نہ تھی جس کا اشارتاً ان پر اظہار بھی کیا گیا مگر ان پر کوئی اثر نہ ہوا۔ انھی دنوں جوش نے 'ذاکر سے خطاب' والی نظم کہی تھی جو مَیں نے نہیں سُنی تھی، غالباً فانی سُن چکے تھے۔ واپسی کے چند روز بعد فانی صاحب کے مکان پر جو نشِست ہوئی اس میں روزانہ ملنے والوں کے علاوہ اتفاقاً اور کئی احباب جمع تھے۔ چند حضرات نے اپنا اپنا کلام سُنایا اور پھر سب نے فانی صاحب سے فرمائش کی۔ فانی عذر کرتے رہے پھر یکایک ان کی آنکھوں میں شرارت کی چمک پیدا ہوئی۔ جعفری صاحب پر نظر ڈالی اور جوش سے کہا؛ 'تم اپنی ذاکر والی نظم سُناؤ'۔ جوش کچھ ہچکچائے اور کوئی دوسری نظم شروع کر دی۔ فانی نے روکا اور اِصرار کیا 'نہیں ہم تو ذاکر والی نظم ہی سُنیں گے۔' اب جعفری صاحب نے فانی سے بھی بڑھ کر اِصرار شروع کر دیا۔ 'جوش ذاکر والی نظم ہی سُناؤ' جوش مجبور سے ہو گئے۔ کچھ اِس انداز میں جعفری صاحب کو دیکھا جیسے کہہ رہے ہوں 'اچھا تم بھی'! پھر تو شبیر حسین خاں نے سِینہ تان کر وہ نظم شروع کی۔ پہلے شعر پر فانی صاحب کے ہونٹوں پر ایک ہلکی سی مُسکراہٹ آئی۔ جعفری پر ایک اُچٹتی سی نظر ڈالی، پھر ہمہ تن جوش کی طرف متوجہ ہو گئے۔ دو ایک شعر پر تو جعفری صاحب نے واہ واہ کی اور پھر ایسی چُپ سادھ لی کہ ان کو دیکھ کر رحم آتا تھا۔ نظم ختم ہوئی، محفل

برخاست ہوگئی''(67)۔

حیرت بدایونی نے بتایا کہ اس زمانے میں جوشؔ، فانیؔ اور دوسرے شاعر جب بھی کوئی نئی چیز کہتے تو ایک دوسرے کو سناتے۔ کبھی ایک دوسرے کی زمینوں میں شعر کہتے۔ ایک بار حیرتؔ بھی وہاں موجود تھے جوشؔ اپنے لال ٹیکری کے مکان سے ٹہلتے ہوئے فانیؔ کے ہاں آنکلے۔ فانیؔ سے تازہ فکر کی فرمائش کی۔ فانی ایک غزل کہہ رہے تھے، جس کے صرف پانچ شعر ہوئے تھے، جوشؔ کے اصرار پر وہی اشعار سنا دیے۔

غزل کا مطلع یہ تھا:

اُٹھ اے نگاہِ شوق اُٹھ متاعِ جاں لیے ہوئے
وہ دامنِ نگاہ میں ہیں بجلیاں لیے ہوئے

اشعار سُن کر جوش بہت متاثر ہوئے اور کہا کہ کل ہم بھی سُنائیں گے غزل اسی وقت آکر، چناں چہ دوسرے دن اسی زمین میں غزل کہہ کر لے آئے۔

اس زمانے میں حیدرآباد میں آئے دن مشاعرے ہوا کرتے تھے۔ فانیؔ عام طور پر مشاعروں میں شرکت سے گریز کرتے لیکن نجی محفلوں اور مخصوص قسم کے مشاعروں میں، بالخصوص جب مہاراجہ کشن پرشاد کے ہاں کوئی محفل منعقد ہوتی تو شریک ہو جایا کرتے تھے۔ جگرؔ اکثر حیدرآباد آیا کرتے تھے۔ کبھی وہ فانیؔ کے مہمان رہتے۔ اسی طرح حفیظ جالندھری، نیاز فتح پوری اور دوسرے ادیب و شاعر حیدرآباد آتے رہتے۔ ان دنوں شعر و شاعری کا مشغلہ عروج پر رہتا۔ مشاعروں کی گرم بازاری ہو جاتی۔ تابشؔ دہلوی نے اپنے محولہ مضمون میں ان محفلوں اور مشاعروں کے بعض واقعات قلم بند کیے ہیں۔

جاننے والوں کا بیان ہے کہ فانیؔ کسی زمانے میں شراب پیا کرتے تھے لیکن بہت عرصے سے مے نوشی ترک یا کم کر دی تھی۔ عام محفلوں میں شراب سے محترز رہتے تھے، مے سے پرہیز کے باوجود وہ رندوں کی محفل میں زیادہ کھلتے تھے۔ بعض اوقات نائے و نوش کی ان محفلوں میں فانیؔ پر عجیب کیفیت طاری ہو جاتی۔ جوشؔ نے ایسی ہی ایک صحبت کا حال ان الفاظ میں بیان کیا ہے:(68)۔

''ایک رات کا ذکر ہے کہ فانیؔ کے مکان پر چند یارانِ خرابات جمع تھے اور شغلِ نائے و نوش جاری تھا۔ فانیؔ ایک گوشے میں ایک ایسے برہمن کی مانند لیٹے یا

یُوں کہنا چاہیے کہ پڑے ہوئے تھے۔ جس کی آنکھوں کے سامنے گائے ذبح کی جارہی ہو۔

فانؔی اس گئوہتیا کو برداشت نہیں کرسکے۔ انھوں نے بڑے رازدارانہ اشارے سے مجھے اپنے قریب بُلایا اور کان میں مجھ سے کہا: 'کیا غم غلط کررہے ہو،؟ اس سوال کے وقت فانؔی کے چہرے پر ایک ایسا رنگ دَوڑ گیا جیسے وہ کسی زبردست عذاب کے نازل ہوجانے کی پیشین گوئی فرمارہے تھے۔

مَیں نے فانؔی کے رُخسار پر ہاتھ پھیر کر جواب دیا: 'ہاں پیارے غم غلط کررہا ہوں'۔ یہ سُنتے ہی ان کا رنگ فق ہوگیا اور میرے کان میں کہا: 'میاں جوشؔ! غم ایک امانتِ الٰہی ہے، اسے غلط نہ کرو، اس لیے کہ اس کا غلط کرنا 'خیانت' میں داخل ہے۔''

کچھ عرصہ بعد جوشؔ اور فانؔی میں باہم شکر رنجی ہوگئی۔ جس کا باعث کچھ تو اختلافِ طبائع تھا اور کچھ فتنہ پردازوں کی ریشہ دوانیاں تھیں کہ دونوں ایک دوسرے کے بارے میں غلط فہمی کا شکار رہے۔ کشیدگی کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ جگرؔ اور چند ایسے لوگوں سے فانؔی کے گہرے مراسم تھے، جن سے جوشؔ کی نہیں بنتی تھی۔ ان حضرات سے فانؔی کا ربط رکھنا جوشؔ کو ناگوار گزرتا تھا۔ لوگوں کے وَرغلانے پر جوشؔ نے فانؔی کو بُرا بھلا کہنا شروع کیا اور ان کے خلاف رباعیاں لکھیں۔ فانؔی نے اس کا راست کوئی جواب نہیں دیا البتہ انھوں نے بھی چند رباعیاں کہیں جن میں دوستوں کے سلوک کی شکایت کی ہے۔ اعجاز الحق قدوسی نے، جواُس زمانے میں جوشؔ اور فانؔی کے مُشترک دوست رہے ہیں، اپنے ایک مضمون (69) میں اس واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے:

''...... پھر ان آنکھوں نے وہ زمانہ بھی دیکھا کہ دونوں میں شکر رنجی ہوئی اور مَلال اس درجہ بڑھا کہ دونوں نے ایک دوسرے کے خلاف رباعیاں کہیں۔

جوشؔ نے ایک رباعی میں کہا:

تو اور بنے حریفِ اربابِ نظر
افسوس ہے، اے دماغِ فانؔی! افسوس

ایک اور رباعی میں پھر اپنے شکوے کو فانی سے اس طرح دُہرایا ہے:

مجبور ہوں منہ موڑ نہیں سکتا ہوں
رشتے ہیں قوی توڑ نہیں سکتا ہوں
احباب ہیں منجملۂ عادات قبیح
واقف ہوں مگر چھوڑ نہیں سکتا ہوں

فانی نے بھی جواباً کئی رباعیاں لکھیں۔ ان کی اس وقت ایک رباعی یاد آتی ہے:

کیا خضرِ طریق کہہ کے رہزن کہتے
بنتی نہیں موم کہہ کے آہن کہتے
ورنہ تو وہ دوستوں نے ایذا دی ہے
شرم آتی ہے دشمنوں کو دشمن کہتے

لیکن وہ فانی کی عظمتِ سخن کے اس وقت بھی معترف تھے اور آج بھی مدّاح ہیں۔''

جوش اور فانی کچھ عرصہ ایک دوسرے سے کھنچے رہے، پھر پہلے کی طرح دوست بن گئے۔

حیدرآباد میں علی اختر اور یگانہ چنگیزی سے فانی کے روابط زیادہ اچھے نہیں رہے۔ علی اختر سے ان کا کوئی ذاتی اختلاف نہیں تھا لیکن جوش ملیح آبادی سے شدید مخالفت کی بنا پر وہ چند روز فانی سے کھچے رہے۔ یگانہ چنگیزی کے لکھنؤ اور اٹاوے میں فانی سے اچھے تعلقات رہ چکے تھے لیکن جب مہاراجہ نے یگانہ کے مقابلے میں فانی کو ترجیح دے کر انھیں حیدرآباد بُلایا تو یگانہ کے دِل میں فانی کی طرف سے میل آ گیا (70)۔ جگر اور جوش سے فانی کی دوستی نے رفتہ رفتہ یگانہ کو ان کا سخت مخالف بنا دیا اور وہ فانی کی شاعری میں زبان و بیان کی خامیاں نکال کر اپنے دل کی بھڑاس نکالنے لگے۔ غالب کے خلاف یگانہ کی ہرزہ درائی بھی فانی کو پسند نہ تھی اور وہ کہتے تھے کہ اِس طرح خود یگانہ اپنی شاعری کو نقصان پہنچالیں گے۔ الطاف علی بریلوی کے نام ایک خط مورخہ 10 ستمبر 1938ء میں فانی نے یاس (یگانہ) سے اپنے اختلاف کی طرف اشارہ کیا ہے:۔

''یاس صاحب سے تقریباً چار سال ہوئے بول چال اور آمد و رفت بند ہے۔ سُنا گیا ہے کہ بہت خفا ہیں، سبب اب تک معلوم نہ ہوا۔ ان کی شاعری کے متعلق آپ کی رائے سے مجھے صرف اس قدر اختلاف ہے کہ آپ محض ان کی شاعری کے متعلق فرماتے ہیں کہ اس رنگ میں پڑ کر انھوں نے اپنی شاعری کو بہت

زیادہ گرا دیا۔ مگر مَیں اِس سے کچھ آگے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ان کی شاعری کے ساتھ جو اُمیدیں وابستہ تھیں وہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئیں''(71)۔

1935ء میں جب فانی، جے پُور کے مشاعرے میں شریک ہونے کے لیے گئے، یگانہ اور میکش بھی وہاں آ گئے تھے۔ یگانہ کے میکش سے ''مخلصانہ مراسم'' تھے۔ فانی نے میکش سے خواہش کی کہ وہ یگانہ سے ان کی صَفائی کرا دیں۔ میکش اکبرآبادی کا بیان ہے کہ:

''ہم یادگار میموریل میں یگانہ کا کمرہ تلاش کرتے ہوئے پہنچے۔ فانی صاحب کے علاوہ تمام شعرا یہیں مُقیم تھے۔ مرزا صاحب نہایت شائستہ آدمی تھے۔ وہ بڑے تپاک اور خلوص سے پیش آئے مگر صرف مجھ سے۔ اپنی کرسی چھوڑ کر پلنگ پر بیٹھ گئے۔ مجھے کرسی پر بٹھایا۔ فانی صاحب کی طرف کوئی توجہ نہ کی، نہ ان سے بیٹھنے کو کہا۔ مَیں نے ان کے اس طرز سے بے کیف ہو کر معذرت چاہی اور فانی صاحب کو لے کر چلا آیا''(72)۔

مہاراجہ کے دربار میں بھی چند لوگوں کو فانی سے خداواسطے کا بَیر ہو گیا تھا۔ یہ وہ لوگ تھے جو ہوش بلگرامی اور جوش کے مخالف گروپ سے تعلق رکھتے تھے۔ انھیں میں نواب عزیز یار جنگ عزیز بھی تھے۔ انھوں نے حیدرآباد کے ایک رسالے میں فانی کی شاعری پر تنقید کا سِلسلہ شروع کیا اور یہ ثابت کرنے کوشش کہ فانی زبان اور فن سے بالکل نابلَد ہیں۔ فانی نے حسبِ عادت ان اعتراضات کی کوئی پَروا نہیں کی، اور اپنے رَویّے سے یہ ظاہر نہیں ہونے دیا کہ اس مخالفت کا انھوں نے کوئی اثر قبول کیا ہے۔ چناں چہ ایک بار مہاراجہ کے مشاعرے میں عزیز یار جنگ اور فانی دونوں شریک تھے۔ فانی کی غزل پر وہ بالکل چُپ سادھے بیٹھے رہے لیکن عزیز یار جنگ نے اپنا کلام سُنایا تو ان کے اشعار پر فانی نے دِل کھول کر داد دی۔ دوستوں کو فانی کا یہ عمل ٹھیک نہیں معلوم ہوا، اس پر فانی نے کہا کہ ہر اچھی چیز کی ہمیشہ تعریف کی جانی چاہیے۔

فانی کے مخالفین نے مہاراجہ کو فانی سے بَدظَن کرانے کی ہر طرح کوشش کی۔ لیکن مہاراجہ، فانی کے اخلاق کے اتنے گرویدہ اور ان کی شاعرانہ عظمت کے اتنے زیادہ معترف تھے کہ ان مخالفتوں کا مہاراجہ پر کوئی اثر نہ پڑ سکا بلکہ فانی کے ساتھ ان کے رَوابط زیادہ گہرے ہوتے گئے۔ فانی کے بارے میں مہاراجہ کیا رائے رکھتے تھے، اس کا اندازہ

'باقیاتِ فانی' پر مہاراجہ کی اس تقریظ سے ہوتا ہے جو بعد میں 'عرفانیاتِ فانی' میں شامل کی گئی۔

مشاعرۂ جے پُور (73)

فانی پر مہاراجہ کے التفاتِ خصوصی کی ایک مثال یہ واقعہ ہے کہ اپریل 1935ء میں جے پُور میں جو یادگار کُل ہند مشاعرہ منعقد ہوا اس میں فانی کو ریاستِ حیدرآباد کا خصوصی نمائندہ بنا کر بھیجا گیا۔ ان کے قیام کا انتظام تمام شعرا سے علاحدہ آگرہ ہوٹل جے پُور میں کیا گیا تھا اور ان کی سواری کے لیے ایک موٹر کار چوبیس گھنٹے متعین تھی۔ ماہر القادری، مہاراجہ کے شخصی نمائندے کی حیثیت سے شریکِ مشاعرہ ہوئے اور مہاراجہ کی غزل پڑھی۔ مشاعرہ تین روز تک (21/22/23 اپریل) جاری رہا۔ اس مشاعرے کو ریاست کی خاص سرپرستی حاصل تھی۔ وزیرِ فینانس راجہ امرناتھ اٹل نے اس کے انعقاد میں ذاتی دلچسپی لی تھی۔ سید احمد علی شاہ جعفری قمر، استقبالیہ کمیٹی کے صدر تھے۔ مہاراجہ سوائی مان سنگھ والی جے پُور افتتاح کے لیے آنے والے تھے لیکن سِلور جوبلی کی مصروفیات کی وجہ سے نہ آسکے اور کرنل سر بیچم سینٹ جان وائس پریسیڈنٹ کونسل آف جے پُور نے یہ رسم انجام دی۔ اُردو کے تمام بڑے اور مشہور شاعروں کو مدعو کیا گیا تھا۔ ان کے علاوہ اکابرین، عمائدین اور والیانِ ریاست کے نام بھی دعوت نامے بھیجے گئے تھے۔ مہمان شاعروں میں فانی اور ماہر کے علاوہ جوش (74)، جگر، سیماب، امجد حیدرآبادی، یگانہ چنگیزی، امرناتھ ساحر، دتاتریہ کیفی، آنند نرائن ملا، میکش اکبرآبادی، بسمل جے پوری اور ساغر نظامی کے نام لائق ذکر ہیں۔ البرٹ ہال کے چمن زار 'رام نواس' میں محفل آراستہ ہوئی۔ رسمی افتتاح کے بعد فانی کے غیر طرحی کلام سے مشاعرے کی کارروائی کا آغاز عمل میں آیا۔ مشاعرے کے لیے یہ طرح تجویز کی گئی تھی:

آئے نہ بے نقاب وہ میرے خیال میں

اس کے علاوہ نظم کے لیے 'صبحِ بہار' عنوان دیا گیا تھا۔ تیسرے دن چوتھی اور آخری نشست میں فانی اور دیگر اساتذہ کے پڑھنے کی باری آئی۔ فانی نے طرح پر اپنی یہ غزل پیش کی:

جب کی ہے فکر تجزیۂ ہر مثال میں
گُم ہوگئی ہے اُن کی تجلی جمال میں

جے پور سے فانی، میکش اکبرآبادی کے ساتھ آگرہ گئے اور وہاں ایک دن قیام کرنے کے بعد حیدرآباد لوٹے۔

شہزادہ معظم جاہ بہادر شجیع کے دَربار سے توسُّل

صدر مدرسی پر تقرر کے چند ماہ بعد فانی کو شہزادہ معظم جاہ بہادر شجیع نے اپنے دربار میں یاد کیا (75)۔ معظم جاہ کو شاعری اور موسیقی سے خاص دلچسپی تھی۔ ان کا دربار رات کو آراستہ ہوتا تھا جس میں مخصوص امرا، معززین، علما اور شعرا شریک ہوتے تھے۔ معظم جاہ بہادر کا معمول تھا کہ وہ ڈِنر اپنے مصاحبین اور مہمانوں کے ساتھ تناول کرتے تھے۔ ڈنر کا اہتمام بہت ہی پُر تکلف ہوتا تھا۔ ہر شخص کے مرتبے کے لحاظ سے اس کی نشست مخصوص ہوتی۔ ڈنر کے بعد پرنس اُٹھ کر اندر چلے جاتے۔ کچھ دیر بعد دربار جمتا۔ نام بہ نام ہر شخص کی طلبی ہوتی اور وہ آداب بجالا کر مقررہ نشِست پر بیٹھ جاتا۔ ان محفلوں میں شعر و شاعری کے علاوہ علمی، ادبی اور مذہبی موضوعات پر گفتگو ہوتی۔ ہفتے میں ایک بار جمعہ کی شب کو ڈنر کے بعد دربار کی اِصطلاح میں ''مشاعرہ'' ہوتا جس میں صرف معظم جاہ کا کلام سُنایا جاتا تھا۔ ہفتہ بھر میں جو غزلیں ہوتیں انھیں گانے والے، جو خاص طور پر اس کام کے لیے مامور کیے گئے تھے، ساز پر گاتے۔ اس موقع پر مصاحبوں اور مخصوص اُمرا کے علاوہ بعض شاعروں کو بھی مدعو کیا جاتا تھا۔

معظم جاہ ابتدا میں خود شعر نہیں کہتے تھے۔ جلیل مانک پُوری کے پاس سے، جو استاد تھے، غزل تیار ہو کر آجاتی تھی۔ جوش، علی اختر، اور فانی جیسے شعرا کے فیضِ صحبت نے ان کے مذاقِ سخن کو جلا دی اور رفتہ رفتہ وہ خود بھی شعر کہنے لگے۔ لیکن وہ پوری غزل نہیں کہتے تھے، کسی زمین میں ایک آدھ مصرع موزوں ہو جاتا تو استاد یا دوسرے درباری شاعر اس غزل کو مکمل کر دیتے۔ شعر کا خیال اکثر وہ خود دیتے۔ استاد کا کام ہوتا کہ وہ اس کو الفاظ کا جامہ پہنائے۔ وہ ایک ایک مضمون کو کئی طریقوں سے باندھتا۔ اس طرح ایک ایک دِن میں آٹھ آٹھ دس دس غزلیں تیار ہو جاتیں۔ جو مصرعے اور اشعار معظم جاہ کو پسند آتے وہ انھیں غزل

میں شامل کر لیتے، باقی اشعار تلف کر دیے جاتے تھے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا کہ کوئی مصرع انھیں پسند نہ آتا، وہ خود فکر کرتے اور اپنا کہا ہوا مصرع اس کی جگہ رکھ دیتے۔

معظم جاہ بہت ہی ذہین اور طباع آدمی ہیں۔ وہ اکتساب کا غیر معمولی مادّہ رکھتے ہیں۔ حافظہ بھی غضب کا پایا ہے۔ جاننے والوں کا بیان ہے کہ جب وہ یورپ سے لَوٹے تو اُردو ٹھیک سے بول بھی نہیں سکتے تھے۔ لیکن اب ان کی زبان بہت شُستہ ہوگئی تھی۔ اُردو شعروادب کا انھوں نے بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا لیکن مختلف علما اور شعرا سے ادب اور شاعری پر گفتگو کر کے ان کے خیالات کو اس طرح ذہن نشین کر لیا کہ وہ ان کے اپنے خیالات بن گئے۔ انھیں اُردو کے تقریباً تمام اساتذہ کے منتخب اور بہترین اشعار اَزبَر ہیں حالاں کہ انھوں نے کبھی کسی شاعر کا دیوان کھول کر بھی نہیں دیکھا۔

جلیلؔ مانک پوری سے غزلیں لکھوانا موقوف کرنے کے بعد وہ جوشؔ اور علی اخترؔ سے اِصلاح لینے لگے تھے۔ معظم جاہ، اپنے ہاں ہفتہ وار مشاعرے میں چند منتخب شاعروں کو مدعو کیا کرتے اور اس سِلسلے میں اپنے دربار کے بعض شاعروں سے مشورہ لیا کرتے تھے کہ کِن شاعروں کو بُلانا مناسب رہے گا۔ ایسے ہی ایک موقع پر جوشؔ نے فانیؔ کا نام تجویز کیا۔ معظم جاہ نے جوشؔ سے کہا کہ وہ اگلے مشاعرے میں فانیؔ کو ساتھ لے آئیں۔ فانیؔ کو معظم جاہ کے دربار میں شریک ہونے کی کوئی خواہش نہیں تھی اور نہ انھوں نے کبھی اس کی کوشِش کی۔ جوشؔ کے مجبور کرنے پر وہ ان کے ساتھ ہو لیے۔ معظم جاہ نے فانیؔ کی شہرت سُن رکھی تھی۔ پہلی ہی ملاقات میں فانیؔ کا کلام سُن کر ان کی شاعرانہ عظمت کے دِل ہی دِل میں معترف ہو گئے۔ فانیؔ بھی معظم جاہ کی شخصیت، ان کی تہذیب اور شائستگی سے بہت متاثر ہوئے۔ معظم جاہ کی خواہش پر فانیؔ پابندی سے دربار میں شریک ہونے لگے۔ شام ہوتے ہی انھیں لینے کے لیے گھر پر کار آجاتی اور وہ رات دیر گئے کوئی تین بجے کے قریب وہاں سے لَوٹتے۔ چند روز بعد جوشؔ، حضور نظام کے معتوب ہوکر خارج البلد کر دیے گئے۔ اِدھر مسلسل غیر حاضریوں اور دیر حاضریوں کی وجہ سے علی اخترؔ اپنی ملازمت سے ہاتھ دھو بیٹھے۔ وہ محکمۂ آب کاری میں انسپکٹر تھے۔ انھیں توقع تھی کہ پرنس اپنے اثر کو کام میں لاکر انھیں بحال کرا دیں گے۔ جب ایسا نہیں ہوا تو وہ دِل برداشتہ ہوگئے۔ آخر ہوشؔ بلگرامی نے انھیں محکمۂ تعمیرات میں رجسٹرار بنا دیا۔ جوشؔ اور علی اخترؔ کے بعد معظم جاہ، فانیؔ سے اپنے کلام پر اِصلاح

لینے لگے۔

دَربارِ دُربار

صِدقؔ جائسی نے دکن میں فانؔی کے آغاز و انجام پر ایک سلسلۂ مضامین ماہنامہ 'ساقی، کراچی میں شائع کروایا تھا۔انھی مضامین میں معظم جاہ کے دربار کے حالات بھی تحریر کیے تھے۔بعد میں انھیں یک جا کر کے کتابی صورت میں ''دَربارِ دُربار'' کے نام سے شائع کیا گیا ہے۔اس کتاب میں بہت کچھ رنگ آمیزی کے ساتھ معظم جاہ کے دربار کی تصویر کھینچی گئی ہے اور فانؔی کے کردار کو بھی مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے۔تعجب تو یہ ہے مولانا عبدالماجد دریا آبادی نے اس کتاب کا ''پیش نامہ'' تحریر فرمایا ہے اور برعکس نہند نامِ زنگی کافور، کے مصداق مؤلفِ کتاب کی کِذب بیانی کی ان الفاظ میں داد دی ہے:

> ''مدت کے انتظار کے بعد، خوشی اور بڑی خوشی کی بات ہے کہ ایک ایسے اہلِ قلم نے اس موضوع پر قلم اُٹھایا ہے جو ہر طرح اس کے اہل ہیں۔صِدق جائسی صاحب صرف تخلص صدقؔ رکھ لینے کے گنہگار نہیں، ان کا قلم واقعی صِدق رقم ہے۔انھیں غرض نہ ہجو نگاری سے ہے نہ منقبت سَرائی سے۔ان کے پیشِ نظر صرف صحیح مصوّری ہے۔قدرت نے انھیں دکن کی سی سرکارِ دُربار میں پہنچا دیا تھا جہاں وہ برسوں اندر باہر رہ کر پوری طرح اس کا مطالعہ بھی کر سکے۔بہ ظاہر انھوں نے صرف ایک معاصر شاعر اور درباری کے آغاز و انجام پر لکھنا چاہا لیکن قدرت کو ان کی قلم کاری سے اور بھی کام لینا مقصود تھا۔دانستہ یا نادانستہ وہ پوری رُوداد شاہِ دکن کے جُونیئر پرنس کے دربار کی لکھ گئے اور ادب و تاریخ دونوں کی بہ یک وقت ایک گراں قدر خدمت انجام دے گئے''۔

مولانا عبدالماجد کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ صدقؔ برسوں اس دربار سے وابستہ رہے۔خود صدقؔ نے بھی اسی کتاب میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''اس طرح فانؔی نے مجھے بھی اس گرداب میں ہاتھ پکڑ کر کھینچ لیا جس میں کم و بیش دس برس سے خود ہاتھ پاؤں مار رہے تھے......اس طرح پُورے سات

سال مسلسل ان کی شب بیداریوں میں، میں بھی برابر کا شریک رہا ہوں''(76)۔

اِس عبارت کا یہ مفہوم نکلتا ہے کہ فانؔی قریب سترہ برس اس دربار سے وابستہ رہے اور صدقؔ بھی سات سال تک ہر شب وہاں حاضری دیتے رہے۔ معزالدین نے، جو برسوں معظم جاہ کے درباری موسیقار رہ چکے ہیں اور جن کا ذکر خود صدقؔ نے کئی جگہ کیا ہے، یہ بتایا کہ صدقؔ صاحب نے بہ مشکل سات آٹھ بار دربار کے مشاعروں میں شرکت کی ہوگی۔ حیرتؔ بدایونی اور دوسرے جاننے والے بھی یہی کہتے ہیں۔ خود فانؔی کے بارے میں صدقؔ کا کہنا بھی دُرست نہیں کہ وہ سترہ سال تک یا انھیں کے ایک اور قول کے مطابق پندرہ برس تک معظم جاہ کے دربار سے وابستہ رہے:

''پرنس کا دربار رات کو ہُوا کرتا تھا جس کی شرکت ظاہری اعزاز کے علاوہ شب بیداری کا اَجرِ پنہاں درباریوں کے نامۂ اعمال میں لکھواتی تھی اور یہی اَجر پندرہ برس کی مسلسل حاضر باشی میں فانؔی کے ہاتھ آیا''(77)۔

فانؔی مستقل قیام کی غرض سے حیدرآباد 1932ء میں آئے اور کئی مہینے بعد معظم جاہ کے دربار میں باریاب ہوئے۔ ان کا انتقال 1941ء میں ہوا۔ فانؔی کا حیدرآباد میں کُل قیام ہی نو/9 سال رہا، چہ جائے کہ وہ سترہ/17 برس تک معظم جاہ کے دربار میں حاضری دیتے رہے!

صدقؔ کی یہ مبالغہ آرائی یا غلط بیانی اتنی واضح ہے کہ مزید کسی ثبوت کی محتاج نہیں ہے۔ یہی حال ان کے اکثر و بیشتر بیانات کا ہے۔ معزالدین کے علاوہ نجم آفندی، جو فانؔی کے وقت ہی سے معظم جاہ کے کلام پر اصلاح دینے پر مامُور کیے گئے تھے، اور ایسے ہی دوسرے حضرات جو اس زمانے میں معظم جاہ کے دربار میں پابندی سے شریک ہوتے رہے ہیں یا وہ اصحاب بھی جو فانؔی سے قریب رہنے کی وجہ سے دربار کے حالات سے باخبر تھے، جن میں حیرت بدایونی بھی شامل ہیں صدق کے اکثر بیانات کی تردید کرتے ہیں۔ مختلف اصحاب کے بیانات سے صدقؔ کی غلط بیانیوں کے جو ثبوت مُہیا ہوئے ہیں ان کی ایک مثال خود صدقؔ کی معظم جاہ کے دربار میں باریابی کا واقعہ ہے۔ صدقؔ کا بیان ہے کہ فانؔی ان کو وہاں پہنچانے کا باعث ہوئے۔ وہ خود کو وہاں تنہا محسوس کرتے تھے، انھوں نے سوچا کہ کوئی ہم خیال

دوست بھی ان کے ساتھ رہے تو اچھا ہو۔ انھوں نے ایک بار موقع تلاش کر کے صدقؔ کی شاعری کا ذکر کچھ اِس انداز سے چھیڑ دیا کہ معظم جاہ ان سے ملاقات کے مُشتاق ہو گئے۔ صدقؔ نے یہ واقعہ ان الفاظ میں تحریر کیا ہے:

''............ اتفاق اس طرح پیش آیا کہ ایک رات کو پرنس کے سامنے انھوں نے اپنی ایک غزل 'دِل نہیں' قاتِل نہیں' کی ردیف وقافیے میں سُنائی۔ پرنس نے بہت کچھ اظہارِ پسندیدگی فرمائی۔ فانیؔ آدابِ دربار کے مطابق اپنی جگہ سے اُٹھ کر شکر گزاری کے سلام کرتے رہے پھر سنجیدگی اور متانت سے بولے، شعر تو سرکار اِس زمین میں میرے دوست صدقؔ جائسی نے نکالا ہے جسے مَیں اپنی ناچیز رائے میں حاصِلِ زمین سمجھتا ہوں اور میرا یہ شعر پڑھ کر سُنایا:

اس کے لُطفِ عام کو کرتی نہیں غیرت قبول
اور مَیں کم بخت لُطفِ خاص کے قابل نہیں

شعر اچھا تھا ہی، پرنس بے چین ہو گئے اور اسی وقت تجمّل آفندی کو حکم دیا کہ کل سرِ شام زحمت فرما کر صدقؔ کے گھر جایئے اور ان کو ڈنر سے پہلے اپنے ساتھ ہل فورٹ لے آیئے'' (78)۔

غرض صدقؔ کے قول کے مطابق وہ فانیؔ کی سازش سے اِس گرداب میں اس طرح پھنسے کہ سات سال تک نکل نہیں سکے!

حیرتؔ بدایونی، معظم جاہ کے دربار میں صدقؔ کے باریاب ہونے کی تقریب کچھ اور بتاتے ہیں۔ حیرتؔ کا بیان یہ ہے کہ ایک بار فانیؔ نے ان سے کہا کہ: ''صدقؔ کا بڑا تقاضا ہے کہ مَیں انھیں معظم جاہ کے دربار میں لے جاؤں، آپ کا مشورہ کیا ہے؟'' انھوں نے فانی کو رائے دی کہ وہ اِس معاملے میں نہ پڑیں۔ ایسا نہ ہو صدقؔ ان کی وساطت سے دربار میں پہنچ کر کوئی بیہودگی کر بیٹھیں، تب پرنس کی رائے آپ کے بارے میں بھی اچھی نہیں رہے گی۔ چناں چہ فانیؔ، صدقؔ کو ٹال گئے۔ بعد میں وہ تجمّل آفندی کے سَر ہو گئے اور انھیں کی سفارش پر دربار کے مشاعرے میں صدقؔ کو مدعو کیا گیا۔ تجمّل آفندی سے استفسار پر انھوں نے بتایا کہ (79) ''صدقؔ نے دربار میں اپنے بُلائے جانے کی جو تقریب بیان کی ہے، غلط ہے۔ وہ خود دربار میں شریک ہونے کے خواہش مند تھے۔ ایک بار معظم جاہ نے مجھ سے دریافت

کیا کہ یہاں کون شاعر ایسے ہیں جنھیں میں اپنا کلام سُنا سکتا ہوں۔ میں نے آزاد انصاری، ماہر القادری اور صدق جائسی کے نام لیے۔ چناں چہ صدق کو لانے کے لیے مجھے کہا گیا۔'' معزالدین نے بھی نجم آفندی کے بیان کی تصدیق کی۔ ''دربارِ دُربار'' پڑھنے کے بعد اُنھوں نے بتایا کہ (80) ''اِس کتاب میں بہت سے واقعات مَن گھڑت ہیں۔ مثلاً موسلا دھار بارش میں لان پر ڈنر کا واقعہ جسے صِدق نے فانی کے حوالے سے قلمبند کیا ہے، قرینِ امکان تو کیا قرینِ قیاس بھی نہیں ہوسکتا۔ معظم جاہ بہادر کے مزاج کی شروع ہی سے یہ کیفیت رہی ہے کہ وہ ذرا سی سردی بھی برداشت نہیں کرسکتے۔ ہَوا کا خنک جھونکا بھی آجائے تو وہ دریچے بند کروا دیتے ہیں۔ پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ موسلا دھار بارش میں ڈیڑھ گھنٹے تک بیٹھے بھیگتے رہیں۔ میں کئی برس معظم جاہ کی مصاحبت میں رہ چکا ہوں۔ بہ فرضِ محال اگر میرے وہاں جانے سے پہلے کبھی ایسا واقعہ ہوتا تو بھی مجھے اس کا عِلم ضرور ہوتا''۔ معزالدین نے مزید بیان کیا کہ صِدق کے تحریر کردہ بعض واقعات میں جُزوی صداقت موجود ہے۔ اُنھوں نے سُنے سُنائے قِصّوں کو لون مرچ لگا کر اس طرح بیان کیا ہے جیسے وہ ان کے چشم دید واقعات ہیں۔ مثلاً نجم آفندی کے برہم ہوکر چلے جانے کا واقعہ بہت کچھ بگاڑ کر انھوں نے قلم بند کیا ہے۔ اس وقت نجم آفندی، پرنس کے ساتھ بمبئی میں تھے اور صدق کو دربار کی ہَوا بھی نہیں لگی تھی۔ استفسار پر نجم آفندی نے بھی معزالدین کے بیان کی تصدیق کی۔ متذکرہ بالا مثالوں اور بیانات سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ صدق ان شرائط کو پورا نہیں کرتے جو مولانا عبدالماجد نے اس موضوع پر قلم اُٹھانے والے کے لیے ضروری قرار دی ہیں۔ وہ یہ کہ:

(1) ''اسے اپنے موضوع پر عُبور حاصل ہو اور وہ صحیح معنیٰ میں گھر کا بھیدی ہو۔ محض انکل پچو، سُنی سُنائی باتوں پر عمارت کھڑی کردینے والا نہ ہو۔''

(2) ''جو کچھ بھی لکھے اپنے علم و یقین کے مطابق سچ ہی سچ لکھے۔ مبالغہ نہ مدح میں کرے نہ قدح میں۔ مقصد محض واقعہ نگاری ہو، نہ کہ ہجو و تحسین'' (81)۔

متذکرہ شواہد کی بنا پر ''دَربارِ دُربار'' مکمل طور پر لائقِ اعتبار نہیں۔ اس لیے اس میں تحریر کردہ واقعات کی صحت اور صداقت تا آں کہ دوسرے معتبر ذرائع سے ان کی تصدیق نہ ہوجائے مُشتبہ قرار پائے گی۔ کتاب کو شروع سے آخر تک پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف اپنی ذات کو سب سے اہم سمجھتا ہے۔ چوں کہ فانی اور نجم کے مقابلے میں ان کی

شاعرانہ حیثیت کچھ بھی نہ تھی اور اس دربار میں بھی ان کی کوئی خاص عزت و وقعت نہیں تھی اِس لیے انھیں یہ اندازِ گفتگو اختیار کرنا پڑا۔

صدؔق کی طرح شاہد احمد دہلوی نے بھی، جنھوں نے صدؔق کی کتاب ''دربارِ دُربار'' کو سب سے پہلے اپنے رسالے 'ساقی' میں بالاقساط شائع کیا، غالباً صدؔق جیسے راویوں پر بھروسا کر کے اپنے مضمون (82) میں معظم جاہ بہادر اور ان کے دربار کی انتہائی گھناؤنی تصویر پیش کی ہے اور ایسے ایسے واقعات قلم بند کیے ہیں کہ تہذیب وثقاہت ان کے اعادے کی اجازت نہیں دیتی۔ جوؔش نے اپنے جواب مضمون (83) میں ان واقعات کی سختی سے تردید کی ہے اور لکھا ہے کہ معظم جاہ کا دربار انتہائی شائستہ اور مہذب دربار تھا۔ وہاں ان بیہودگیوں کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوسکتا تھا جب کہ اس محفل میں تجمّل آفندی جیسے دین دار اور پابندِ وضع بزرگ، نواب قدرت نواز جنگ جیسے باوقار جاگیر دار اور معظم جاہ کے حقیقی ماموں، نواب شہید یار جنگ جو صوم وصلوٰۃ کے سختی کے ساتھ پابند ہیں، نواب ناصر الدولہ جیسے باوضع بزرگ اور حضرت فاؔنی کے سے خوددار اور غم پرست شاعر اور ایسے ہی دوسرے حضرات شریک رہتے تھے۔

جوؔش نے معظم جاہ بہادر کے دربار میں جو کچھ لکھا ہے، حیدرآباد میں تجمّل آفندی اور معزالدین جیسے عینی شاہدین اور حیرؔت بدایونی اور دوسرے واقف کار حضرات اس کی تائید کرتے ہیں۔ ان شواہد کے پیشِ نظر ہم بے تامل یہ رائے قائم کر سکتے ہیں کہ معظم جاہ بہادر جتنے نفاست پسند اور شائستہ انسان ہیں ان کا دربار بھی ویسا ہی پُروقار اور مُہذب تھا۔ اس دربار میں فاؔنی کی جو حیثیت تھی اسے صدؔق نے بہت ہی گرا کر پیش کیا ہے۔ 'دربارِ دُربار پڑھنے کے بعد عام تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ معظم جاہ نے کسی قسم کی مالی اعانت کے بغیر فانی کی شاعرانہ صلاحیتوں کا استحصال کیا اور فاؔنی نے اس توقع میں کہ معظم جاہ ان کے حال پر التفات کریں گے اور انھیں اتنا نوازیں گے کہ فکرِ معاش سے بے نیاز ہو جائیں، ان کے دربار سے اپنا تعلق آخر دم تک قائم رکھا، اس طرح نہ صرف اپنی صحت برباد کی بلکہ ملازمت سے بھی ہاتھ دھو بیٹھے (84)۔

جہاں تک سازشوں کا سوال ہے، معزالدین کا بیان ہے کہ معظم جاہ کے دربار میں اس کا ۔رے سے احتمال ہی نہیں تھا۔ اول تو معظم جاہ حد سے زیادہ خود رائے واقع ہوئے

تھے، وہ کسی کی بات پر کان نہیں دھرتے اور وہی کرتے تھے جو ان کی سمجھ میں آتی تھی۔ دوسرے یہ کہ سازش کسی مالی منفعت یا دنیوی مرتبے اور عزت کے لیے کی جاتی ہے۔ اس دربار میں یہ دونوں چیزیں عنقا تھیں۔ بالفرض اگر دربار مین سازشوں کا ماحول تھا بھی تو فانی اس کے اہل نہیں تھے کہ جوڑ توڑ میں عملی حصّہ لے سکیں۔

معزالدین کا بیان اپنی جگہ درست ہے لیکن حیاتِ فانی کے مختلف واقعات سے اندازہ ہوتا ہے کہ مہاراجہ کے دربار میں اور معظم جاہ کے مصاحبین میں چند لوگ ایسے ضرور تھے جو معمولی فائدوں کے لیے بھی، یا کسی فائدے سے قطعِ نظر محض جذبۂ حسد کے تحت دوسروں کو امکانی نقصان پہنچانے کی کوشش میں لگے رہتے تھے۔

رہی زمانہ سازی اور خوشامد کی بات تو شاید ہی کوئی انسان ایسا ملے جو ان چیزوں سے کامل طور پر مبرا ہو۔ فانی نے اپنی خودداری کے باوصف وقت پڑنے پر خوشامد سے بھی کام لیا ہے لیکن نہ اس سطح پر اور اس انداز سے جس کی تصویر صدق نے پیش کی ہے۔ اس کے برخلاف نجم آفندی (85) اور معزالدین (86) اِس بارے میں یک زبان ہیں کہ معظم جاہ کے دربار میں فانی کے طور طریق سے خاص شانِ بے نیازی اور خودداری جھلکتی تھی۔ جتنی وقعت اور عزت وہاں فانی کی تھی اور کسی کی نہ تھی۔ معظم جاہ، فانی کا بے حد احترام کرتے تھے۔ شرکاے دربار میں نجم آفندی اور فانی، یہی دو حضرات ایسے تھے جن کے سلام کا جواب پرنس سینے پر ہاتھ رکھ کر دیتے تھے۔ دربار میں بہ اعتبارِ مراتب نشستیں مخصوص تھیں۔ ڈنر اور مشاعرے کی ترتیب نشست میں فرق تھا۔ دائیں طرف امرا اور بائیں طرف شعرا کو بٹھایا جاتا تھا۔ فانی کی نشست شعرا میں سب سے پہلے ہوتی تھی۔ فانی کی تعریف میں پرنس اکثر کہا کرتے کہ............ ''فانی یگانۂ روزگار ہیں'' (87)۔ معظم جاہ کے اس برتاؤ سے فانی کے جذبۂ خود پسندی کو خاص تسکین ملتی تھی۔ ایسی تسکین جس کی خاطر کسی مالی منفعت کا خیال کیے بغیر وہ آخر دم تک معظم جاہ کے دربار سے وابستہ رہے۔

معاشی پریشانیاں اور ان کے اسباب

یہ بات عام طور پر مشہور ہے اور صدقؔ نے بھی واضح انداز میں لکھا ہے کہ فاؔنی کو شاہزادے کی مصاحبت کا صِلہ زبانی قدر دانی کے سِوا کچھ نہ مِلا، لیکن وہ اس مصاحبت کو ''اپنے حق میں کیمیا ہی سمجھا کیے''(88)۔

واقعہ یہ ہے کہ مہاراجہ اور معظم جاہ کے طبائع اور حالات میں بڑا فرق تھا۔ مہاراجہ کی فیاضی حدِ اعتدال سے متجاوز تھی۔ عالموں، ادیبوں، شاعروں اور صاحبِ فضل لوگوں کی دِل سے قدر کرتے تھے اور قرض لے کر حاجت مندوں کی احتیاجات رَفع کرنے میں بھی دَریغ نہیں کرتے تھے۔ معظم جاہ کے عمل کو اسی سطح پر رکھ کر جانچنا غلطی ہوگی۔ حضور نظام انھیں ایک مقررہ اور معقول رقم خرچ کے لیے دیا کرتے تھے۔ اخراجات کا سارا حساب کتاب کنٹرولر کے پاس رہتا تھا۔ انھیں رقص و موسیقی سے بہت زیادہ دلچسپی تھی۔ دُور دراز مقامات سے اربابِ نشاط بُلائے جاتے تھے اور داد و دہش کے وقت اپنی شانِ امارت دکھانے اور دوسرے والیانِ ریاست سے سبقت لے جانے کا جذبہ کارفرما رہتا تھا۔ اس طرح کے تعیشات پر ہی اتنا کچھ خرچ ہو جاتا تھا کہ اس کی پابجائی کے لیے جیبِ خاص کی مقررہ رقم ناکافی ثابت ہوتی اور اضافی اخراجات کی تکمیل کے لیے بعض امرا کا دست نگر ہونا پڑتا تھا۔ مُلازمین کی تنخواہیں تک بروقت اِیصال نہیں ہوتی تھیں۔ معظم جاہ اس حوصلے اور مزاج کے آدمی نہیں تھے کہ اپنی فضول خرچیوں کو روک کر صاحبِ کمال لوگوں کی سَرپرستی کرتے یا ضرورتمندوں کی حاجت رَوائی کر کے انسانی ہمدردی اور فیاضی کا ثبوت دیتے۔ ریاست کے امرا اور عہدہ داروں پر اپنے اثر کا استعمال بھی وہ اسی صورت میں کرتے تھے جب کہ ان کا اپنا کوئی مفاد یا کام وابستہ ہو۔ اپنے مُتوسلین اور مصاحبوں کے معاملات میں سفارش کرنے سے بالعموم گُریز کرتے تھے۔ ان حالات میں معظم جاہ کی مصاحبت فاؔنی کے حق میں کیمیا ثابت نہ ہوسکی تو کوئی تعجب نہیں ہے لیکن فاؔنی اسے اپنے حق میں کیمیا سمجھتے رہے یہ بات ضرور تعجب خیز ہے۔

یہ صحیح ہے کہ آخری زمانے میں فانیؔ سخت معاشی پریشانیوں میں گھر گئے تھے اور یہ بھی صحیح ہے کہ معظم جاہ اگر خاص توجہ کرتے تو یہ پریشانیاں رَفع بھی ہوسکتی تھیں۔ لیکن ہم سارے حقائق اور واقعات کو پیشِ نظر رکھیں تو اِس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ معظم جاہ کو تمام تر ان مصائب کا ذمہ دار گردانا، درست نہیں ہے۔ آخری زمانے میں فانیؔ کی معاشی پریشانیوں کے مختلف اسباب تھے جنھیں ہم آگے کسی قدر تفصیل سے بیان کریں گے۔

فانیؔ کے فرزند سعادت علی خاں کی ایک تحریر (89) سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ جب معظم جاہ نے اپنے کلام پر اِصلاح کا کام فانیؔ کو تفویض کیا تو انھیں اس خدمت کی تنخواہ ماہانہ دو/200 سو روپے مقررہ مد سے ملنے لگی۔ یہ سلسلہ کئی مہینوں تک جاری رہا۔ لیکن تنخواہ کی ادائیگی پابندی کے ساتھ نہیں ہوتی تھی۔ تنخواہ کے علاوہ وقتاً فوقتاً تحائف سے بھی سرفراز کرتے تھے۔ سعادت علی خاں کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ فانیؔ اپنی وفات سے کوئی سال بھر پہلے تک اِس خدمت پر فائز رہے۔ اِسی اثنا میں فانیؔ کی بیوی سخت علیل ہوگئیں اور چند روز بعد انتقال کر گئیں اور معظم جاہ نے اپنے خاندان کے دستور کے مطابق چالیس دِن تک انھیں یاد نہیں کیا۔ اِس دَوران میں فانیؔ کی عَدم موجودگی سے فائدہ اُٹھا کر دشمنوں نے ان کے خلاف سازش کی جو کامیاب رہی اور نتیجہ یہ ہوا کہ اِصلاح کی خدمت نجم آفندی کو تفویض کردی گئی۔ جہاں تک ہم کو حقیقی واقعات کا علم ہوسکا ہے، یہ پتہ چلتا ہے کہ فانیؔ اپنی اہلیہ کی وفات سے بہت پہلے ہی اس خدمت سے دست کش ہو چکے تھے۔ صدقؔ 1936ء میں پہلی بار معظم جاہ کے دربار میں پہنچے ہیں تو اس وقت ان کے کلام پر اصلاح دینے نجم آفندی مامور تھے اور فانیؔ محض اعزازی مصاحب کی حیثیت سے شریکِ دربار رہتے تھے۔ بیگم فانیؔ کی رحلت کا واقعہ بہت بعد کا ہے (90) معز الدین نے بتایا کہ وہ 1935ء میں معظم جاہ کے دربار سے وابستہ ہوئے، اس وقت فانیؔ، اصلاح دینے کی خدمت سے سبکدوش ہو چکے تھے، اور نجم آفندی ان کی جگہ مامور تھے۔ علی اخترؔ کے چلے جانے کے بعد فانیؔ، معظم جاہ کی درخواست نہیں ٹال سکے تھے۔ اول تو یہ کام ہی ان کی طبیعت کے خلاف تھا، پھر اُن دِنوں معظم جاہ کے شعر پر اصلاح دینے کا مطلب یہ تھا کہ ان کی دی ہوئی طرح پر غزلیں کہی جائیں۔ وہ بھی اس طرح کہ خیال شاگرد کا ہو اور شعر استاد کا (91) تنخواہ یاب مُلازم ہونے کے بعد طرح طرح

کی پابندیاں عائد ہو جاتی تھیں۔ رات بھر جاگتے رہنے کی وجہ سے اپنی اسکول کی مُلازمت کے فرائض انجام دینے کے قابل نہیں رہتے تھے۔ تنخواہ بھی اگر پابندی کے ساتھ ملتی رہتی تو ان زحمتوں کی کسی حد تک تلافی ہو جاتی۔ فانی مروّت کے مارے یہ کام کرتے رہے اور اس سے جان چھڑوانے کے لیے مناسب موقع اور حیلہ تلاش کرتے رہے اور کسی ترکیب سے یہ بار نجم آفندی کے دوش پر منتقل کر دیا۔ نجم آفندی مشاق شاعر تھے۔ فانی کے کلام میں جو سوز و گداز تھا وہ انھیں میسّر نہ تھا۔ معظم جاہ یہ محسوس کرتے اور کہتے بھی تھے کہ ان کی شاعری کو دل سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسی زمانے میں شاہد صدیقی بھی باریاب ہوئے۔ وہ نوجوان تھے اور بہ حیثیت شاعر ان کی شہرت کا ابھی آغاز تھا۔ شاہد صدیقی بلا کے ذہین اور زُود گو شاعر تھے۔ یہ کمال ان میں خاص تھا کہ وہ ہر رنگ میں شعر کہہ سکتے تھے۔ نجم آفندی بظاہر استاد تھے لیکن فانی کے بعد معظم جاہ کی غزلوں میں زیادہ تر شاہد صدیقی کے اشعار شامل ہونے لگے (92) فانی سے اصلاح لینے کا سلسلہ موقوف ہو جانے کے بعد بھی معظم جاہ اس وقت تک اپنی غزلوں اور ان پر دی گئی اصلاحوں سے مُطمئن نہیں ہوتے جب تک کہ فانی سے داد حاصل نہ کر لیتے۔ فانی کے داد دینے کا طریقہ عام لوگوں سے مختلف تھا۔ وہ زبان سے کبھی تعریف نہیں کرتے تھے۔ جب کسی شعر سے زیادہ متاثر ہوتے بالکل خاموش ہو جاتے اور ان پر محویت کا عالم طاری ہو جاتا۔ معظم جاہ، فانی کے داد دینے کے اِس طریقے سے واقف تھے اور جب ان کے کسی شعر پر یہ کیفیت طاری ہوتی تو بہت خوش ہوتے (93) اکثر ایسا ہوتا کہ معظم جاہ غزل کہہ رہے ہیں، نجم اور شاہد مصرعے پہنچا رہے ہیں لیکن کوئی مصرع ان کو پسند نہیں آتا، تب وہ موٹر بھیج کر فانی کو بُلاتے۔ فانی جو مصرع کہتے وہ فی الفور غزل میں شامل کر لیا جاتا۔ اگر کسی وجہ سے معظم جاہ، کو یہ مصرع ناپسند بھی ہوتا تو اس کا اظہار نہ کرتے بلکہ بعد میں اسے بدل دیتے (94) سعادت علی خاں کی محولہ تحریر سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ معظم جاہ کا فانی کی اتنی عزت کرنا اور ان کی رائے کو اس طرح اہمیت دینا بعض حضرات کو ناگوار گزرتا تھا اور کبھی وہ الفاظ و محاورات کی صحت کے تعلق سے فانی سے اختلاف کرتے تو ایسی صورت میں معظم جاہ اپنے طور پر فصاحت جنگ جلیل سے اِس مسئلے کو رجوع کرتے اور وہ بھی فانی کی رائے سے اتفاق ظاہر کرتے (95) صدق نے بھی ایسا ہی ایک واقعہ دوسرے پہلو سے اپنی کتاب ''دربارِ دُربار'' میں تحریر کیا ہے۔ صدق کا بیان ہے کہ پرنس کسی شعر پر نجم کی رائے سے

اختلاف کرتے تو نجم اپنی رائے پر سختی سے اڑے رہتے۔ ایسی صورت میں کبھی استاد جلیل سے قضیہ رجوع کیا جاتا اور وہ پرنس ہی کی بات کو ترجیح دیتے اس کے بعد بھی نجم اپنی رائے بدلنے پر تیار نہ ہوتے۔ صدق کے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس طرح کے اختلافات سے جو نجم آفندی اور معظم جاہ کے درمیان خلیج پیدا کرنے کا باعث ہوئے، فانؔی بے تعلق تھے۔ ان کی ہمدردیاں نجم کے ساتھ تھیں۔ انھیں افسوس ہوتا تھا کہ نجم اپنی ناعاقبت اندیشی اور درشتیِ مزاج سے پرنس کو اپنا مخالف بنا رہے ہیں (96)۔

اِصلاح کے کام سے دست برداری کے بعد فانؔی کی وہ تنخواہ بھی موقوف ہوگئی جو انھیں اس خاص خدمت کے لیے مقررہ مَد سے ملا کرتی تھی۔ پھر کسی نے فانؔی کو معظم جاہ سے مسلوک ہوتے نہیں دیکھا۔ جن دنوں فانؔی معظم جاہ کے باضابطہ تنخواہ یاب استاد تھے، ان کی راتیں ہِل فورٹ میں جاگتے ہوئے بَسر ہوتی تھیں۔ صبح گھر لوٹ کر اسکول چلے جاتے اور اکثر اپنے چیمبر میں آرام کرسی پر دراز ہو کر رات کی نیند کی تلافی کرتے۔ شاید اسی وقت سے انھوں نے یہ عادت بنالی تھی کہ اسکول کے مختلف اساتذہ کے ذمّے مختلف انتظامی اُمور اور اختیارات تفویض کر دیتے اور خود کسی معاملے میں دخیل نہ ہوتے (97) اس کی وجہ سے کچھ خرابیاں بھی پیدا ہوئیں۔ اس کی شکایات اربابِ مقتدر تک پہنچنے یا پہنچائی جانے لگی تھیں۔ چوں کہ اس وقت فانؔی کے مربی مہاراجہ کشن پرشاد زندہ تھے، اس لیے فانؔی کے خلاف چارہ جُوئی کرنے کی کسی کو ہمت نہ ہوئی۔

اس زمانے میں فانؔی کی آمدنی معقول تھی۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے اپنے اخراجات بھی بڑھا لیے تھے۔ لیکن خوش حالی کا یہ دَور بہت مختصر رہا۔ صدؔق نے لکھا ہے کہ معظم جاہ کی دربارداری کی وجہ سے مہاراجہ کے ہاں ان کی حاضر باشی میں کمی ہوگئی۔ اس سے متاثر ہو کر دو سو روپے ماہانہ کا وظیفہ جواب تک انھیں دیا جاتا تھا، بند کر دیا گیا (98)۔ ماہر القادری نے اس وظیفے یا جیب خرچ کی مَسدُودی کا جو سبب بیان کیا ہے کچھ اور ہے:۔

> ''مہاراجہ کشن پرشاد، بہت ہی باوضع، سیر چشم اور دریا دل انسان تھے۔ ان کو کسی حاسِد اور تنگ نظر نے یہ سمجھا دیا کہ فانؔی اب نوکر ہو گئے ہیں اور جیب خرچ کی کیا ضرورت ہے؟ چناں چہ اب فانؔی سرکاری نوکر سمجھے جانے لگے اور مہاراجہ بہادر نے فانؔی کی تنخواہ بند کر دی جو وہ جیب خرچ کے نام سے انھیں دیا

کرتے تھے۔ اسی وقت سے فانی کی پریشانیوں اور مصیبتوں کا آغاز ہوا‘‘(99)۔

صدق کی روایت کے مقابلے میں ماہر القادری کا بیان زیادہ قرینِ حقیقت معلوم ہوتا ہے کیوں کہ اس واقعے کے بعد بھی مہاراجہ سے فانی کے تعلقات استوار رہے اور وہ ان کے دربار میں بہ دستور حاضری دیتے رہے۔ فانی کو جو الاؤنس ماہانہ دیا جاتا تھا، اس کا مقصد یہ تھا کہ ملازمت ملنے تک انھیں اخراجات کی تکلیف نہ ہو۔ فانی کو جب ملازمت مِل گئی اور اس کے بعد بھی مہاراجہ نے اِس الاؤنس کے جاری رکھنے یا بند کرنے کے بارے میں کوئی حکم نہیں دیا تو مہاراجہ کے پرائیوٹ سکریٹری نے سابقہ حکم کی غایت کو پیشِ نظر رکھ کر الاؤنس کی مسدودی کے احکام جاری کرائے۔ اس طرح وظیفے کی مسدودی قاعدے کے تحت عمل میں آئی۔ اس میں نہ تو کسی کے حسد کو دخل تھا اور نہ مہاراجہ کی ناراضگی اس کا سبب بنی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اگر چہ ماہانہ وظیفہ مہاراجہ نے بند کر دیا تھا لیکن وقتاً فوقتاً وہ فانی کی مالی اعانت کرتے رہے۔ مہاراجہ کے نام فانی کے چند خطوط ست گرو پرشاد سکسینہ کے خانگی ذخیرے میں محفوظ ہیں۔ ان خطوط کو پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ معظم جاہ کے دربار سے وابستگی کے بعد بھی فانی کے مہاراجہ سے کتنے گہرے مراسم تھے۔ مہاراجہ کو ریس کھیلنے کا بڑا شوق تھا۔ حیدرآباد کے علاوہ دوسرے شہروں کی ریسوں میں وہ حصہ لیتے تھے۔ اگر وہ کسی وجہ سے خود باہر نہیں جا سکتے تو اپنے دوستوں اور مصاحبین میں سے کسی کو رقم دے کر بھیجتے تاکہ وہ ان کی طرف سے ریس میں شرط لگائے۔

ایک بار جب بمبئی میں ریس ہونے والی تھی، انھوں نے یہ کام فانی کو تفویض کیا۔ فانی نے بمبئی سے ایک خط میں مہاراجہ کو لکھا ہے کہ میں فلاں فلاں گھوڑوں پر رقم لگا رہا ہوں، آپ ریس کے نتائج ریڈیو پر سُن لیجیے۔ ایک خط سے ظاہر ہوتا ہے کہ مہاراجہ گھوڑے خریدنا چاہتے تھے اس معاملے میں فانی کا توسط اور مشورہ شامل تھا۔ ایک دو خطوط میں فانی نے اپنی معاشی پریشانیوں کا ذکر کیا ہے اور ان سے اعانت کی درخواست کی ہے۔ ان خطوط کا لب ولہجہ خود غمازی کرتا ہے کہ مہاراجہ کی عنایات سے فانی کبھی محروم نہیں رہے۔ یہ اور بات ہے کہ کبھی کبھار کی وقتی اور عارضی امداد فانی کو معاشی پریشانیوں سے مستقل طور پر چھٹکارا نہیں دلا سکی۔ اِدھر فانی مہاراجہ کے اِتنے ممنونِ احسان تھے کہ انھیں بار بار اعانت کی

درخواست کرتے ہوئے ندامت سی محسوس ہوتی تھی اور وہ قرض دام کر کے اپنا کام نکال لیتے۔ معظم جاہ سے ان کے روابط کی نوعیت مختلف تھی۔ وہ ان کے دربار میں خاص شانِ خودداری کے ساتھ شریک ہوتے۔ نجم آفندی نے بتایا (100) کہ'' فانی بہت خاموش آدمی تھے۔ پرنس سے اپنے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے تھے۔ ایک بار فانی اور میں کشمیر کے سفر میں پرنس کے ساتھ تھے۔ کشمیر سے فانی جلد لوٹنا چاہتے تھے، اس کے لیے بھی مَیں نے فانی صاحب کی طرف سے درخواست کی اور انھیں اجازت مل گئی۔'' فانی اور معظم جاہ کے درمیان جو تکلف کا حجاب حائل تھا اس کا اندازہ معزالدین کے اس بیان سے (101) بھی ہوتا ہے '' فانی بڑے خوددار آدمی تھے۔ وہ اپنے مصائب کا ذکر کسی سے نہیں کرتے اور اِس شان سے رہتے کہ کسی کو محسوس تک نہیں ہوتا کہ وہ مالی پریشانیوں کا شکار ہیں۔ دربار سے وابستگی کے تمام عرصے میں انھوں نے صرف ایک بار اپنے قرض کا ذکر کیا تھا اور پرنس نے سالار جنگ سے کہہ کر صرف پانسو روپے دلائے تھے۔'' ان بیانات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ معظم جاہ، فانی کے حالات سے اس وقت تک باخبر نہیں ہوئے تھے، جب تک کہ خود فانی نے انتہائی مجبور ہو کر اپنے قرض کا ذکر نہیں کیا۔ وہ فانی سے ہمدردی رکھنے کے باوجود اپنی عادتوں اور حالات سے مجبور تھے۔ انھوں نے اپنی ذات سے فانی کی مدد نہیں کی لیکن ان کے دستِ سوال کو خالی بھی نہیں پھیرا اور سالار جنگ سے کچھ رقم دِلوا دی۔ فانی بھی معظم جاہ کے حالات اور مزاج سے واقف تھے اس لیے انھیں تکلیف دینا بھی نہیں چاہتے تھے۔ قرض خواہوں کا تقاضا شدید نہ ہوتا تو شائد وہ معظم جاہ کا یہ احسان بھی نہ اُٹھاتے۔

ناندیڑ پر تبادلہ......طویل علالت

حیدرآباد میں فانی کے مصائب میں شدّت اس وقت پیدا ہوئی جب ان کا تبادلہ ناندیڑ کر دیا گیا (102)۔ کہا جاتا ہے کہ مہاراجہ کشن پرشاد اور پرنس معظم جاہ کے دربار میں فانی کے بڑھتے ہوئے رسوخ، ان کی ہردلعزیزی اور شہرت نے چند حاسد پیدا کر دیے تھے جو انھیں نقصان پہنچانے کی فکر میں رہتے۔ ان میں بعض معزز ہستیاں بھی شامل تھیں۔ انھوں نے محکمۂ تعلیمات کے ایک اعلیٰ عہدہ دار کو فانی کی مخالفت میں اپنا شریک بنالیا اور وہ اِس ٹوہ میں لگے رہے کہ فانی کی کارکردگی کے بارے میں شکایتیں وصول ہوں تو ان کے خلاف کارروائی کریں۔ اِدھر معظم جاہ کے دربار کی شب بیداریوں کی وجہ سے مدرسے میں فانی کی

دیرحاضریاں بڑھتی گئیں اور ان سے اپنے عہدے کے فرائض انجام دینے میں کوتاہی ہونے لگی۔ مخالفوں نے اس سے فائدہ اُٹھایا۔ محکمے میں ان کے خلاف شکایتیں اور رپورٹیں جمع ہوتی رہیں اور اس مواد کی بِنا پر ان کا تبادلہ 1938ء میں ناندیڑ کردیا گیا۔ علی اُسید کا بیان ہے کہ بعض اصحاب نے حضور نظام کو فانی کے خلاف کردیا تھا اور انھیں کے اشارے پر فانی کو بلدہ حیدرآباد سے باہر بھیج دیا گیا اور غالباً یہی وجہ تھی کہ شہید یار جنگ (جو شہزادہ معظم جاہ کے سول لسٹ کے کنٹرولر تھے) اور ہوش یار جنگ جو نظام کے مصاحب خاص تھے، فانی کے یہاں نہیں آتے تھے لیکن فانی کبھی کبھی ان کے گھر پر جا کر مل آتے تھے (103)۔

فانی اور ان کے احباب نے تبادلے کا حکم منسوخ کروانے کی بہت کوشش کی، لیکن اربابِ مقتدرِ ٹس سے مَس نہیں ہوئے۔ مہاراجہ عہدۂ صدارتِ عظمیٰ سے سبکدوش ہوچکے تھے۔ گوشۂ گم نامی میں زندگی بسر کر رہے تھے۔ بڑے بڑے امرا اور عہدہ دار جو پہلے ہر دم ان کی خوشامد میں لگے رہتے تھے اب ان کی دیوڑھی کا رُخ بھی نہیں کرتے تھے۔ ان حالات میں مہاراجہ بھی فانی کی مدد نہ کرسکے اور وہ بادلِ ناخواستہ ناندیڑ چلے گئے۔ وہ حیدرآباد کی شہری زندگی، یہاں کے تہذیبی اور ادبی ماحول اور سب سے بڑھ کر معظم جاہ کے دربار کی صحبتوں کے عادی ہوچکے تھے، جب ناندیڑ پہنچے تو وہاں کے دیہاتی ماحول، سُست رفتار زندگی اور تنہائی سے گھبرا اٹھے۔ اِس غمِ تنہائی کی سرگذشت خود فانی کی زبانی سُنیے:۔

سَرگذشتِ غمِ تنہائیِ ناندیڑ نہ پُوچھ
مَیں وہاں ہوں کہ جہاں مَیں بھی ہوں کچھ آپ سے دُور
جس طرف دیکھیے اِک عالمِ ہُو کی تصویر
جس طرف جایئے وحشت سے فضائیں معمُور
صُبح سے شامِ غریبی کی بلاؤں کا نُزول
شام سے گورِ غریباں کی خموشی کا ظہُور
مَیں وہ معتوب ہوں جس پر نہ کُھلا رازِ عتاب
مَیں وہ مُجرم ہوں کہ ثابت نہ ہوا جس کا قصور
اور جو مُجرم ہوں نہ معتُوب تو کیا یہ سمجھوں
بے گناہی کے عوض بھی ہے سزا کا دستور

مَیں کہ اِک عُمر سے ہوں خادمِ اربابِ کمال
مَیں کہ اِک عُمر سے ہوں جہل کے سائے سے نفور
میری سَرگرمیِ خدمت کی یہ اَدنیٰ ہے دلیل
کہ ہے دُنیائے اَدب میں مِری خدمت مشہور
حَیف جب سعی کو میدانِ عمل ہودرکار
اور تقدیر سے وہ سعی رہے نا مشکور
زندگانی ہے یہاں گرچہ نہایت دُشوار
حُکمِ اربابِ قضا سے ہوں بغایت مجبور
اور کچھ یہ بھی حقیقت ہے کہ ناندیڑ غریب
اثرِ صحبتِ فانؔی سے نہیں ہے مسرُور
اب سے بدنام ہوا مخبسِ فانؔی بن کر (104)
گردوارے کی بدولت جو ہوا تھا مشہور

فانؔی، ناندیڑ میں طویل قیام کے لیے اپنے آپ کو کسی طرح آمادہ نہیں کر پائے۔ دوبارہ حیدرآباد تبادلے کی کوششیں ہنوز جاری تھیں۔ وہ بہ جبر و اکراہ ہفتے میں چار پانچ روز ناندیڑ میں گزارتے پھر حیدرآباد چلے آتے۔ اس زمانے میں بھی وہ معظم جاہ کے دربار کے مشاعروں میں پابندی سے شریک ہوتے رہے۔ اِسی اثنا میں وہ بیمار ہوگئے اور طویل رخصت لے لی۔ زمانۂ رخصت میں ان کا تبادلہ ناندیڑ سے ورنگل اور ورنگل سے جگتیال (ضلع کریم نگر) کردیا گیا (105)۔ لیکن فانؔی اس تمام عرصے میں زیادہ تر رخصت پر رہے.........اس زمانے میں چند مہینے پوری تنخواہ، پھر نصف تنخواہ رخصت کے الاؤنس کے طور پر مِلتی رہی۔

یہ زمانہ فانؔی کے لیے بڑی آزمائش کا تھا۔ آمدنی کے تمام ذرائع مسدُود ہو چکے تھے۔ نصف تنخواہ بھی ماہ بہ ماہ نہیں مِلتی تھی۔ کئی مہینے دفتری کارروائیوں میں لگ جاتے۔ کبھی کبھار مہاراجہ کچھ مالی مَدد کردیا کرتے تھے ورنہ گزربسر کا واحد ذریعہ 'قرض' رہ گیا تھا۔ ان دِنوں بھی فانؔی کا یہ حال تھا کہ جب روپے پاس ہوتے تو بے دَریغ خرچ کردیتے اور جب ہاتھ خالی ہوجاتے تو فاقے کی تکلیف بھی خاموشی سے برداشت کرلیتے لیکن اپنی حالت کسی پر

ظاہر نہ ہونے دیتے۔ غالبًا یہی وہ زمانہ ہے جب قرض خواہوں کے تقاضوں سے مجبور ہو کر وہ معظم جاہ سے طالبِ اِمداد ہوئے۔ بعض قریبی احباب جو فانیؔ کے حالات سے واقف تھے ان کی مالی مُشکلات دُور کرنے میں کوشاں رہے۔

عرفانیاتِ فانیؔ کی اشاعت:

مولوی عبدالحق فانیؔ کے خاص قدردانوں میں تھے۔ انھوں نے فانیؔ کے قدیم اور جدید کلام کو یک جا کر کے شائع کرنے کی تحریک اور پیش کش کی۔ اس طرح 1939ء میں 'عرفانیاتِ فانیؔ' کی اشاعت عمل میں آئی۔ یہ کتاب سید ہاشمی فرید آبادی کے زیرِ نگرانی لطیفی پریس دہلی میں طبع ہوئی۔ ابتدائی اشاعت میں کتابت اور طباعت کی بہت سی غلطیاں رہ گئی تھیں۔ جابجا اشعار اور غزلوں کی غزلیں حذف ہوگئی تھیں۔ فانیؔ اس پر بہت خفا ہوئے اور کہا کہ میرے سارے کلام پر پانی پھر گیا۔ مولوی عبدالحق نے اس کتاب کے تمام نُسخے رُکوالیے اور اسے دوبارہ چھپوایا، تب کہیں فانیؔ کا غصہ کم ہوا۔ یہ واقعہ خود مولوی عبدالحق نے پروفیسر آلِ احمد سُرور سے بیان کیا تھا(106)۔

ملازمت سے سُبک دوشی، مالی پریشانیوں میں اضافہ بیگم فانیؔ اور مَہاراجہ کشن پرشاد کی وفات

1933ء میں جب فانیؔ کا تقرر صدر مدرسی پر ہوا، ان کی عمر 54 برس ہو چکی تھی۔ ریاست کے قواعدِ ملازمت کی رُو سے ایک سال سے زیادہ برسرِ خدمت نہیں رہ سکتے تھے۔ دوسرے سال (1934ء میں) مہاراجہ کشن پرشاد نے اپنے اثر سے مزید پانچ سال کی توسیع دلا دی تھی۔ اب یہ مُدت بھی ختم ہونے کو تھی۔ فانیؔ کے لیے یہ اہم سوال تھا کہ اس کے بعد کیا ہوگا۔ حیدر آباد میں روزگار کی کوئی صورت نظر نہیں آتی تھی۔ فانیؔ سخت اُلجھن میں مبتلا تھے اور فیصلہ نہیں کر پائے تھے کہ کیا کریں۔ مختار احمد کے نام ایک مکتوب مورخہ 24/جنوری 1939ء (107) سے فانیؔ کی اس ذہنی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے:

> ''.......... بہت عرصے سے میں خود بدایوں آنے کا قصد کر رہا ہوں، دیکھیے مشیّتِ الٰہی کیا فیصلہ کرے۔ میری مُدّتِ ملازمت اب تھوڑے ہی دن بعد ختم ہے۔ معلوم نہیں یہاں سے واپسی پر کہاں جاؤں اور کیا کروں۔ بظاہر خود

بدایوں میں تو کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ حالاں کہ دل یہی چاہتا ہے کہ زندگی کے آخری لمحات وہیں گزر جائیں تو بہتر ہے۔''

1939ء میں فانی کو ملازمت سے سبک دوش کر دیا گیا۔ اب وہ نصف تنخواہ بھی جو رخصت کے الاؤنس کے طور پر ملا کرتی تھی بند ہو گئی۔ آمدنی کا کوئی اور ذریعہ نہیں تھا۔ انھیں دِنوں فانی کی بیوی سخت بیمار ہو گئیں۔ فانی قرض لے کر اپنا اور اہل وعیال کا پیٹ پالتے (108) اور بیوی کا علاج کراتے رہے۔ آخر علالت نے شدت اختیار کر لی۔ ڈاکٹروں نے سرطان کا مرض تشخیص کیا اور ریڈیم کے علاج کی رائے دی۔ ریڈیم کا علاج پٹنہ اور مدراس میں ہوتا تھا۔ کوشش کے باوجود فانی کو کہیں سے اتنا روپیہ نہیں مل سکا کہ وہ پٹنہ یا مدراس جا کر بیوی کا علاج کراتے (109)۔ حکیم آشفتہ کا علاج جاری رہا۔ وہ اپنے پاس سے دَوائیں بھیج دیتے اور کبھی کبھی دیکھنے بھی آ جاتے۔ لیکن اس علاج سے کوئی افاقہ نہیں ہوا اور وہ کچھ عرصہ موت وحیات کی کش مکش میں گرفتار رہ کر اگست 1940ء میں انتقال کر گئیں۔ تابش دہلوی کا بیان ہے کہ ''اس وقت فانی کے پاس تجہیز وتکفین کے لیے بھی پیسے نہ تھے۔ فانی کے ایک جاگیردار دوست نے ان کی مدد کرنی چاہی تو فانی کو ناگوار گزرا۔ فانی نے ایک خاص انداز میں کہا کہ 'آپ ایسے نازک موقع پر مجھ کو خریدنا چاہتے ہیں، مَیں آپ کی اس محبت کا بے حد ممنون ہوں۔ اگر آپ کو میری مدد کرنی ہی منظور ہے تو آپ یہ کر سکتے ہیں کہ عرفانیاتِ فانی کے چند نسخے خرید لیں۔' چناں چہ ایسا ہی ہوا۔ ان کتابوں سے جو روپیہ جمع ہوا اس سے تجہیز وتکفین ہوئی'' (110)۔

افکار ومصائب کے ہجوم میں گھر کر فانی پہلے ہی زندگی سے دِل برداشتہ ہو چکے تھے، اِس صدمے نے انھیں دُنیا سے بیزار اور موت کا آرزومند بنا دیا۔ حیرت بدایونی نے لکھا ہے کہ (111):

''بیوی کو دفن کر کے جب لَوٹ رہے تھے تو مجھ سے فرمایا کہ 'بھئی، یہ ہمارے جانے کی تمہید ہے، اب ہمارا وقت بھی آ گیا'۔ میں نے کہا، 'غالب کی پیشین گوئی غلط ثابت ہونے کے بعد بھی آپ مشیت میں دخل دیتے ہیں۔' کہنے لگے: 'یہ میری آواز نہیں ہے کسی اور کی آواز ہے..... آپ کچھ بھی کہیے مگر سال بھر کے اندر ہی آپ ہمیں بھی سپردِ خاک کر دیں گے، اچھا سنیے ہماری تاریخ..........''

پھر فانی نے فارسی کا یہ قطعہ سُنایا:۔

اُواز جہان گزشت کہ آخر خُدا نبود
اُوایں چنیں بزیست کہ گویا خدا نداشت
طغیانِ ناز بیں کہ بہ لوحِ مزارِ اُو
ثبت است سالِ رحلتِ فانی ''خدانداشت''

13 60ھ

موت کا تصور فانیؔ کے لیے کس قدر سکون بخش ہو گیا تھا۔ اس کا اندازہ اس اُمر سے ہوتا ہے کہ فانیؔ نے یہ قطعہ اپنے کئی دوستوں کو اس انداز سے سُنایا جیسے ان کی کوئی دیرینہ آرزو پوری ہوگئی ہے۔ قاضی عبد الغفار بیان کرتے ہیں کہ:

''انتقال سے تقریباً ایک سال پہلے ایک دن شام کو میرے یہاں آئے، مُسکراتے ہوئے اپنی جیب سے ایک پرچہ نکالا، کہنے لگے، 'بھئی قاضی، بس ایک چیز سُنانے آیا ہوں...... یہ میری تاریخِ وفات ہے،...... مَیں نے کہا۔ 'ظالم آخر یہ کیا کہہ دیا' کہنے لگے: 'خدانداشت' سے گھبرا گئے اور 'طغیانِ ناز' کو نہیں دیکھتے''! (112)

بیگم فانیؔ کے انتقال کے کچھ ہی دنوں بعد 8/ستمبر 1940ء کو فانیؔ کے شفیق محسن مہاراجہ کشن پرشاد بھی وفات پا گئے اور اپنے ساتھ امید کی وہ کرن بھی لے گئے جس سے فانیؔ کی زندگی میں ہلکا سا اُجالا باقی رہ گیا تھا۔ مہاراجہ کی وفات پر قطعۂ تعزیت کے یہ اشعار فانیؔ کے دِلی جذبات کی پُوری ترجمانی کرتے ہیں:۔

اب کہاں رسمِ مُروّت اور کہاں ہندوستاں
آج بھی باقی یہاں رسمِ مُروّت تجھ سے تھی
اِس زمانے میں کہ ہے معیارِ عزّت سیم وسنگ
بے نوائی میں بھی ہم جیسوں کی عزّت تُجھ سے تھی
زندہ رکھا تھا سخاوت نے تو خود حاتم کا نام
اور تیرے دَور میں زندہ سخاوت تُجھ سے تھی
دِل سے تیری یاد ہرگز مَحو ہوسکتی نہیں
اب بھی فانیؔ کو وہی ہے کل جو نسبت تجھ سے تھی (113)

حیدرآباد میں فانی کی معاشی اور مالی پریشانیوں کی ابتدا اسی وقت ہوگئی جب ان کا تبادلہ نانديڑ کر دیا گیا۔ علی اُسید کا بیان ہے کہ وہ اپنے مکان کا کرایہ بھی ادا نہیں کر پاتے تھے۔ دو ایک بار ایسا ہوا کہ مسلسل کئی مہینے کرایہ ادا نہ کرنے پر محکمۂ آرائش بلدہ سے تخلیے کا نوٹس آجاتا اور فانی یہ نوٹس لے کر ہل فورٹ (جہاں معظم جاہ رہتے تھے) پہنچتے اور اے۔ ڈی۔سی سے مل کر پرنس کو حالات سے مطلع کرتے اور معظم جاہ، ناظم آرائش بلدہ کو ہدایت کر دیتے تھے کہ فانی کے ساتھ سختی نہ کی جائے۔ شاید کرایہ وہ اپنی سول لسٹ سے ادا کر دیتے تھے یا خارج از حسابات کروا دیتے تھے۔ اس کا صحیح علم کسی کو نہیں ہوا۔ لیکن جب بار بار ایسی صورت پیش آنے لگی تو معظم جاہ انجان بن گئے۔ ایک بار جب ایسا ہی نوٹس فانی کو ملا تو انھوں نے علی اُسید سے مدد چاہی۔ اس واقعے کی تفصیل علی اُسید کی زبانی سُنیے:

> ''شام کو حسبِ معمول مجلس جمع تھی۔ دس بجے مجلس برخواست ہوئی اور مَیں اپنے گھر چلا گیا۔ کچھ ہی دیر بعد حکیم (حکیم وجاہت علی خاں، فرزندِ فانی) نے آواز دی اور کہا کہ، ابّا تمھیں بُلا رہے ہیں، جلد آؤ۔ فانی صاحب بے چینی سے میرا انتظار کر رہے تھے۔ مَیں پہنچا تو انھوں نے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا، صُورتِ حال بیان کی اور کہا کہ آج رات ہی کوئی انتظام کرو ورنہ صبح آرائشِ بلدہ والے آکر ضبطی کی کارروائی کریں گے اور میری سُبکی ہوگی۔ میرے پاس اس وقت اتنے روپے نہیں تھے۔ مَیں نے کچھ سوچ کر کہا کہ کوشش کرتا ہوں۔ اسی وقت ہوش یار جنگ کے بنگلے پر پہنچا۔ رات کے ساڑھے گیارہ بج چکے تھے۔ ہوش صاحب بالا خانے پر استراحت کے لیے جا چکے تھے۔ مَیں نے اطلاع کرائی۔ وہ کچھ پریشان ہو کر باہر آئے اور اتنی رات گئے آنے کی وجہ پُوچھی۔ مَیں نے صورتِ حال سے واقف کرایا اور ان سے فانی کی مدد کرنے کی درخواست کی لیکن انھوں نے دوٹوک جواب دیا کہ وہ کچھ نہیں کر سکتے۔ میں زیادہ کچھ نہیں کہہ سکا۔ لَوٹتے ہوئے خیال آیا کہ اپنے دوست محمد ادریس خاں صاحب کے پاس تقدیر آزمانا چاہیے چناں چہ میں نے لال ٹیکری کا رُخ کیا۔ ان کے گھر پہنچا تو رات کے بارہ بج چکے تھے۔ میں نے خاں صاحب کو آواز دی۔ وہ سو چکے تھے۔ بیگم ادریس نے خان صاحب کو جگایا اور کہا کہ اُسید آئے

ہیں۔ وہ دیوان خانے میں آئے اور اتنی رات گئے آنے کی وجہ پوچھی۔ میں نے واقعات بیان کر دیے۔ خان صاحب فوراً اندر گئے اور سو روپے کا نوٹ لا کر میرے حوالے کیا۔ میں نے جلدی میں شکریہ بھی ادا نہیں کیا اور نوٹ لے کر سیدھا فانی کے ہاں پہنچا۔ وہ میرے انتظار میں ٹہل رہے تھے۔ مجھے دیکھتے ہی پوچھا کہ، کہو بھئی کیا کر لائے۔ میں نے نوٹ ان کے حوالے کرتے ہوئے ساری تفصیل سُنا دی۔ صُبح جب آرائش بلدہ کا آدمی آیا تو فانی نے پیسے ادا کر دیے اور اس طرح معاملہ ختم ہوا۔''

کچھ مُدت بعد ایسی ہی صورت دوبارہ پیش آئی تو فانی اس کے لیے تیار ہو گئے کہ اگر کوئی شخص دو سو روپے دے تو مکان اس کے نام منتقل کروا دیں۔ علی اُسید کے خسر نے مکان اپنے نام منتقل کروانا چاہا اور جب فانی اِس کارروائی کے لیے ناظم آرائش بلدہ کے ہاں گئے تو معلوم ہوا کہ وہ دو روز کے لیے کہیں باہر گئے ہیں۔ اس وجہ سے یہ معاملت نہ ہو سکی۔ اس کے بعد غالباً معظم جاہ نے حسب سابق کرایہ کا بقایا حسابات سے خارج کروا دیا۔(114)

ذریعۂ معاش کی مسدُودی اور بیوی کی علالت کی وجہ سے فانی بے حد مقروض ہو گئے تھے۔ علی اُسید کا بیان ہے کہ بعض لوگوں نے جو در پردہ فانی کے مخالف تھے، یہ مشہور کر دیا کہ اب وہ قرضداروں کی رقم واپس کرنے کے مؤقف میں نہیں ہیں (115)۔ یہ اطلاع پا کر ایک ساہوکار عدالتِ خفیفہ میں رجوع ہوا اور حلف نامہ داخل کر کے قبل از ڈگری قرقی کے احکام حاصل کر لیے اور اچانک کوئی آٹھ نو بجے قُرق امین کو لے کر فانی کے مکان پر پہنچ گیا۔ فانی بہت پریشان ہوئے۔ انھوں نے علی اُسید کو جو پڑوس ہی میں رہتے تھے بُلایا اور مشورہ کیا کہ اس معاملے کو ٹالنے کے لیے فوری کیا صُورت اختیار کی جائے۔ علی اُسید ساہوکار کو اپنے گھر لے گئے اور سمجھا بُجھا کر اِس بات پر آمادہ کیا کہ وہ رقم کی ادائیگی کے لیے پندرہ دن کی مُہلت دے اور اسے اس روز کی آمد و رفت کا خرچ دے کر رخصت کیا۔ مدت گزرنے پر رقم ادا نہ ہو سکی تو ساہوکار نے وارنٹ گرفتاری جاری کروایا۔ کسی طرح اس کی اِطلاع فانی کو ہو گئی۔ اب اپنی عزّت بچانے کے لیے انھیں ایک ہی راستہ دکھائی دیا۔ وہ یہ کہ چپکے سے بدایوں چلے جائیں۔ علی اُسید نے کہیں سے کرایہ اور راستے کے خرچ کا انتظام کر دیا۔ فانی نے پیسے اپنے چھوٹے فرزند وجاہت علی خاں کے حوالے کیے اور کہا کہ اس کے کلدار بنوا کر

کاچی گوڑہ سَرائے میں لے آؤ، میں وہیں جارہا ہوں۔ وہ علی اُسید کو ساتھ لے کر کاچی گوڑہ سَرائے پہنچے اور وجاہت علی خاں کا انتظار کرنے لگے۔ گاڑی روانہ ہوگئی لیکن وہ نہیں آئے۔ فانؔی بہت پریشان ہوئے۔ انھوں نے علی اُسید سے کہا کہ وہ انھیں نثار یار جنگ کے مکان پہنچادیں اور صبح وجاہت علی خاں نے انھیں بتایا کہ بنک بند ہوجانے کی وجہ سے وہ کلدار نہیں بنا سکے۔ صبح دس بجے بنک کھُلنے پر وہ کلدار بنالیں گے۔ کوئی بارہ بجے علی اُسید اور وجاہت علی خاں نثار یار جنگ کے مکان پہنچے نثار یار جنگ نے فانؔی کو مشورہ دیا کہ وہ بدایوں جانے کا قصد ترک کر کے چند روز ان کے گھر میں چھپے رہیں۔ اِس اثنا میں وہ ہاشم یار جنگ سے مِل کر ان کو INSOLVENT قرار دینے کی کارروائی کریں گے۔ تین روز نثار یار جنگ کے ہاں رہ کر فانؔی اپنے گھر لَوٹ آئے۔ اِس کارروائی کا تو کچھ پتہ نہیں چلا البتہ چند روز بعد یہ اطلاع مِلی کہ ساہوکار نے عدالت سے ڈگری حاصل کر لی ہے اور وہ قُرقی یا وارنٹ گرفتاری لانے والا ہے۔ علی اُسید ساہوکار کا پتہ دریافت کر کے اس کے مکان پہنچے۔ اس نے بتایا کہ علاوہ خرچۂ عدالت کے نوسو روپے کی ڈگری ہے علی اُسید کے کہنے پر اس نے چند روز کی مہلت دے دی۔ علی اُسید نے اس معاملے کو ہوش یار جنگ سے رجوع کیا اور کہا کہ اس وقت فانؔی کی عزّت کا سوال ہے اور ہم لوگوں کو کچھ کرنا چاہیے۔ ہوش یار جنگ نے کہا کہ میں اتنی رقم تو نہیں دے سکتا البتہ کچھ کم میں معاملہ طے کر سکو تو میں ایک ترکیب بتاتا ہوں۔ پھر انھوں نے بتایا کہ فانؔی کے ملازمت سے علاحدہ ہونے کے بعد ہم لوگوں نے نواب اصغر یار جنگ وظیفہ یاب جج ہائی کورٹ کو، جنھوں نے وکالت شروع کر دی تھی اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ فانؔی کو اپنے مددگار کی حیثیت سے رکھ لیں۔ اس غرض سے فانی کو پانچ سو روپے ہائی کورٹ میں جمع کر کے بہ حیثیت وکیل اپنا نام رجسٹر کروانا تھا۔ اس کے لیے ہوش یار جنگ اور شہید یار جنگ نے کچھ رقم اپنے پاس سے دی اور نواب سالار جنگ اور راجہ دَھرم کرن سے کچھ روپے لے کر پانچ سو روپے کی تکمیل کی۔ یہ رقم شہید یار جنگ کے پاس محفوظ کر دی گئی تھی اور فانؔی کے حوالے اس لیے نہیں کی گئی تھی کہ وہ اسے اپنے صَرف میں لا لیں گے۔ ہوش یار جنگ کے کہنے پر علی اُسید نے شہید یار جنگ سے ملاقات کی۔ فانؔی کا اِرادہ وکالت کرنے کا نہیں تھا اِس لیے وہ رقم قرض کی ادائگی میں دینے کے لیے راضی ہوگئے۔ علی اُسید نے ساہوکار سے مِل کر اُسے سمجھایا کہ فانؔی اس موقف میں نہیں ہیں کہ اس کا ایک پیسہ بھی اُدا کر سکیں۔ اگر وہ انھیں

جیل کروادے گا تو اس کا خرچ بھی اسی کو برداشت کرنا ہوگا اس لیے مُناسب یہ ہے کہ وہ پانچ سو روپے لے کر اپنے دعوے سے دستبردار ہو جائے۔ چناں چہ یہ معاملہ اس طرح رَفع دَفع ہو گیا اور فانی کو اس پریشانی سے نجات مِل گئی۔

میر ہاشم علی خاں کو جب یہ معلوم ہوا کہ فانی نے حیدرآباد ہی میں رہنے کا ارادہ کرلیا ہے تو ان کی مستقل مالی اعانت کی صُورت نکالی کہ اپنے اثر سے انھیں عدالت کا کمشنر مقرر کروادیا۔ یہ اسی نوعیت کا کام تھا جو فانی اٹاوے اور آگرے میں کرتے آئے تھے۔ کمشنر کی کوئی تنخواہ مقرر نہیں ہوتی تھی۔ اُسے فریق کے گھر جا کر بیان قلم بند کرنا ہوتا تھا اور مقدمے کی مالیت کے اعتبار سے مقررہ شرح پر اس کام کی فیس فریق سے دلادی جاتی تھی۔ ان دنوں فضل الرحمٰن نشر گاہ لاسلکی حیدرآباد میں ڈپٹی کنٹرولر تھے اور بعد کو کنٹرولر بن گئے تھے۔ میر حسن پروگرام کے انچارج تھے۔ ان حضرات کی وجہ سے فانی کو ہر ماہ پروگرام ملتے رہے۔ اس زمانے میں فانی نے حیدرآباد ریڈیو سے اپنے کلام کے علاوہ مختلف ادبی موضوعات پر تقریریں بھی نشر کیں۔ فضل الرحمٰن کا بیان ہے کہ ابتدا میں تو فانی کو مقررہ شرح کے مطابق معاوضہ دیا جاتا رہا۔ بعد میں ان کے ادبی مرتبے کا لحاظ کرتے ہوئے معاوضے (116) میں اضافہ کردیا گیا۔ علی اُسید کا بیان ہے کہ نشر گاہ سے فانی کو ہر ماہ دو پروگرام ملتے تھے اور ہر پروگرام کے پینتالیس روپے دیے جاتے تھے (117)۔

مُلازمت کی جستجو اور ناکامی

معظم جاہ جب فانی کی بیروزگاری اور مالی پریشانیوں سے مُطلع ہوئے تو اُنھوں نے چاہا کہ اپنے ماموں نواب قدرت نواز جنگ (ناظم نظمِ جمعیت) سے سفارش کر کے ان کے محکمے میں مددگاری کی مخلوعہ جائداد پر فانی کا تقرر کرادیں۔ اِدھر نواب مہدی یار جنگ وزیرِ تعلیمات نے فانی کو اُمید دلائی تھی کہ عثمانیہ یونیورسٹی میں اُردو کی ریڈری پر ان کا تقرر ہو جائے گا۔ ریڈر کا گریڈ نظم جمعیت کے مددگار کے گریڈ سے زیادہ تھا۔ معظم جاہ نے سفارش سے پہلے فانی کی مرضی دریافت کی تو فانی نے انھیں صُورتِ حال سے واقف کرایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ نظمِ جمعیت کی مددگاری پر کسی اور شخصیت کو لے لیا گیا۔ چند روز بعد اُردو کی جائداد کے لیے اُمیدواروں کا انٹرویو رکھا گیا۔ فانی کے مقابلے میں احمد نواز جنگ کے فرزند عبدالقیوم خاں

باقی کا انتخاب عمل میں آیا جو یونیورسٹی کے ریسرچ اسکالر تھے۔ بظاہر یہ بات غیر منصفانہ معلوم ہوتی ہے کہ فانی جیسے عظیم المرتبت شاعر کے مقابلے میں کسی اور کو ترجیح دی گئی۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یونیورسٹی کے جو شرائطِ ملازمت تھے، فانی انھیں پورا نہیں کرتے تھے۔ فانی کی عمر ساٹھ برس سے متجاوز ہو چکی تھی جب کہ یونیورسٹی میں وظیفہ پر سبک دوشی کی عمر 55 برس تھی۔ فانی ایک بڑے تخلیقی فن کار تھے لیکن انٹرویو لینے والے بورڈ کے آگے قابلیت کو جانچنے کا پیمانہ صرف تعلیمی ڈگریاں تھیں۔ ہوسکتا ہے کہ فانی کے خلاف کچھ عوامل بھی کارفرما رہے ہوں، جن کا ہمیں علم نہیں ہے۔ اس واقعے سے قطعِ نظر یہ بات ہم کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ فانی اپنے شاعرانہ مرتبے کے اعتبار سے اس کے مستحق تھے کہ ریاستِ حیدرآباد ان کی خدمت کا اعتراف کرتے ہوئے معقول وظیفہ ان کی گزربسر کے لیے جاری کرتی۔ لیکن جمہوری نظام میں بھی فن کاروں کی بے لوث قدر افزائی کی مثالیں کم ہی ملتی ہیں اور عام طور پر اثرات، خوشامد یا سیاسی مصلحتیں اپنا کام کرتی ہیں۔ ماضی میں ریاستِ حیدرآباد نے جن ادیبوں، شاعروں یا عالموں کی سرپرستی اور مالی اعانت کی اس کے پیچھے بھی کوئی نہ کوئی ایسی بات ضرور رہی۔ مثلاً حالی یا شبلی کو سرسید کی پشت پناہی حاصل نہیں رہتی (جن کا انگریز حکمرانوں پر کافی اثر تھا) تو شاید ہی وہ ریاستِ حیدرآباد کی علم دوستی سے فیض یاب ہوسکتے تھے۔ فانی جس زمانے میں حیدرآباد آئے، یہاں کے حالات بہت کچھ بدل چکے تھے۔ محبوب علی خاں آصف جاہِ خامس اور نظامِ سابع کے طبائع میں زمین آسمان کا فرق تھا۔ ایک کی سخاوت اندھی تھی، دوسرا مفادات اور مصالح کو پیشِ نظر رکھتا تھا۔ بابِ حکومت کے قیام کے بعد خود حضور نظام کے اختیارات پر تحدید عائد ہو چکی تھی اور وہ مقررہ ضوابط کو توڑ کر ریاست کے انتظامی اُمور میں نہ تو زیادہ مداخلت کر سکتے تھے اور نہ ہی خود ایسا کرنا چاہتے تھے۔ عام طور پر یہ ہوتا رہا ہے کہ کسی شخص کے لیے حضور نظام نے فرمان جاری کیا تو فرمان ہی میں اس کی صراحت کردی کہ امیدوار کو اس کی قابلیت کے مطابق کوئی عہدہ دیا جائے۔ اس کی وجہ سے عہدہ دارِ مجاز کو اختیار رہتا کہ اگر وہ اس شخص میں مناسب قابلیت نہ دیکھے یا کسی اور وجہ سے اس کا تقرر نہ کرنا چاہے تو فرمان کی تعمیل سے گریز کرے۔ جامعہ عثمانیہ کے قیام سے قبل چوں کہ اعلیٰ تعلیم یافتہ حیدرآبادی اُمیدوار کم ملتے تھے، باہر سے جو قابل اشخاص آتے انھیں اعلیٰ عہدوں پر مامور کیا جاتا۔ اکثر ایسا بھی ہونے لگا تھا کہ غیر حیدرآبادی کوئی قابلیت نہ رکھنے کے باوجود

محض اپنے اثر ورسوخ سے بڑے عہدوں پر فائز ہو جاتے۔ جب جامعہ عثمانیہ سے طالب علم ڈگریاں حاصل کر کے نکلنے لگے اور انھوں نے دیکھا کہ مُلازمتوں میں ان کے مقابلے میں کم قابلیت رکھنے والے غیر حیدرآبادیوں کو ترجیح دی جارہی ہے تو اِس طرزِ عمل کے خلاف عام بے چینی پھیلنے لگی جو غیر مُلکیوں کے خلاف ایجی ٹیشن کی صورت اختیار کر گئی۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ کسی عہدے پر تقرر کے لیے اُمیدوار کا مُلکی ہونا ضروری قرار دیا گیا۔ غیر مُلکی اُمیدواروں کے تقرر کی اجازت صرف اس صورت میں دی جانے لگی جب کہ کسی عہدے کے لیے موزوں قابلیت رکھنے والے مُلکی اُمیدوار موجود نہ ہوں۔ ان حالات میں فانی کا تقرر محکمۂ تعلیمات میں ہوا تو مہاراجہ نے بڑی کوششوں سے فانی کو مُلکی ہونے کی شرط سے مستثنٰی کروایا تھا۔ فانی جب عثمانیہ یونیورسٹی میں تقرر کے اُمیدوار ہوئے تو دوسری اور باتوں کے ساتھ فانی کا غیر ملکی ہونا بھی ان کے انتخاب میں مانع ہوا۔ یہی وہ حالات تھے، جن سے متاثر ہو کر فانی نے یہ مقطع کہا تھا:

فانی دکن میں آکے یہ عقدہ کُھلا کہ ہم
ہندوستاں میں رہتے ہیں ہندوستاں سے دُور (118)

ان ساری باتوں کے باوجود خاص صورتوں میں غیر حیدرآبادی اعلیٰ خدمات پر فائز کیے جاتے رہے لیکن اس کے لیے جن صلاحیتوں کا رکھنا اور جن شرائط کی تکمیل ضروری تھی فانی ان سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے تھے۔ حیدرآباد میں بہت سے عمائدین، امرا اور اعلیٰ عہدہ داروں سے فانی کے دوستانہ مراسم تھے۔ فانی ان کے ساتھ مساوی سطح پر ملتے تھے، خوشامد کرنا تو در کنار ایسے موقعوں پر ان کا احساس خودداری اتنا بڑھ جاتا کہ لوگ اسے غرور اور خود پرستی پر محمول کرتے اور جب تک مدد دینے والے کی حُسنِ نیت اور خلوص کا پُورا یقین نہیں ہو جاتا وہ اس کا احسان مند ہونا گوارا نہ کرتے۔ اس معاملے میں فانی کا معیار، مہاراجہ کشن پرشاد کی ذات تھی، لیکن ہر شخص کشن پرشاد نہیں ہو سکتا تھا۔ ایک آدھ بار کے تجربے کے بعد معظم جاہ سے مَدد لینا بھی وہ اپنی غیرت کے خلاف سمجھنے لگے تھے۔ چناں چہ جب معظم جاہ نے نظمِ جمعیت کی مددگاری پر ان کا تقرر کروانا چاہا تو یونیورسٹی کی ریڈری کے ملنے کا امکان محض ایک بہانہ تھا۔ دراصل وہ معظم جاہ کا احسان مند ہونا نہیں چاہتے تھے۔ اسی زمانے میں معظم جاہ نے فانی سے دریافت کیا کہ وہ اپنے لڑکوں کے مستقبل کے بارے میں کیا سوچتے ہیں۔ منشا غالبًا

یہ تھا کہ فانی اگر درخواست کریں تو ان کے روزگار کی کوئی صورت نکالی جائے لیکن فانی نے یہ کہہ کر بات ٹال دی کہ ان کے لیے خدا کی ذات کافی ہے(119)۔علی اُسید نے بتایا (120) کہ نثار یار جنگ، فانی کے دونوں فرزندوں کو کسی کام پر لگا دینا چاہتے تھے۔ ان لوگوں کے پاس کوئی تعلیمی ڈگری تھی نہیں اس لیے سرکاری مُلازمت نہیں مِل سکتی تھی۔ نثار یار جنگ نے ان کے لیے صَرفِ خاص میں مُلازمت کی کوشش کی اور فانی سے کہا کہ '' بھئی تمھارے بچوں کے لیے میں نے مُلازمت دلانے کا انتظام کیا ہے۔ پندرہ روپے ماہوار پر تقرر ہوسکتا ہے۔ کہنے لگے: '' فانی کے لڑکے اور پندرہ روپے ماہانہ کی مُلازمت کریں!'' چند روز بعد نثار یار جنگ نے پھر ذکر کیا کہ '' فیروز (سعادت علی خاں) کی شادی کی کوشش کر رہا ہوں، ایک جاگیردار صاحب اپنی لڑکی دینے اور گھر داماد بنانے پر رضامند ہیں، اگر کہو تو بات طے کر دی جائے''۔ فانی نے یہ کہہ کر ان کی تجویز کو رَد کر دیا کہ '' نواب صاحب کی کسی خواص کی لڑکی ہوگی۔ فانی کی نسل خراب ہو جائے گی''۔ بہر حال دونوں فرزند بے روزگار رہے۔

وجدانیاتِ فانی

حیدر آباد میں فانی اگرچہ شاعری کی طرف زیادہ متوجہ رہے لیکن ان کا بہت سا کلام ان کے نام کی نِسبت پانے سے محروم رہا۔ ایک بار معظم جاہ نے فانی سے کہا کسی دن وہ اپنا سارا غیر مطبوعہ کلام لے آئیں۔ شاید وہ اس کی اشاعت کا خیال اپنے دل میں رکھتے ہوں۔ لیکن فانی کے احباب کو تشویش ہوئی کہ کہیں یہ کلام بھی ضائع نہ ہو جائے، اس لیے فانی کو مشورہ دیا کہ کسی طرح اپنے بچے کھچے کلام کو مجموعے کی صُورت میں شائع کر دیں۔ ایک خیال یہ بھی تھا کہ اس مجموعے کی فروخت سے فانی کو کچھ مالی فائدہ ہو جائے گا۔ وجدانیات کا پہلا ایڈیشن نومبر 1940ء میں مطبع دارالکتابت حیدر آباد میں طبع ہوا۔ اس مجموعے میں پبلشر کی حیثیت سے فانی کے چھوٹے فرزند حکیم وجاہت علی خاں کا نام چھپا ہے۔ کتاب کی اشاعت اور فروخت میں قاضی عبدالغفار نے خاص دلچسپی لی۔ وجدانیاتِ فانی کا اشتہار کئی دِنوں تک روزنامہ پیام میں چھپتا رہا۔ ایک اشتہار کی عبارت (121) سے ظاہر ہوتا ہے کہ وجدانیات کی ساری جلدیں مکتبۂ پیام کے لیے حاصل کر لی گئی تھیں۔ کچھ عرصہ بعد اس کا دوسرا ایڈیشن طبع ہوا جسے فانی نے میر ہاشم علی خاں کے نام معنون کیا۔

مشاعرۂ بھوپال، شمالی ہند کا سفر

جنوری 1941ء میں نواب حمید اللہ خاں والیِ بھوپال کے جشنِ سالگرہ کے سلسلے میں ایک عظیم الشان کُل ہند مشاعرہ ترتیب دیا گیا تھا۔ اس مشاعرے میں جگرؔ، سیمابؔ اور کئی بڑے شاعر شریک تھے۔ فانؔی کو خصوصی طور پر مدعو کیا گیا تھا اور شرکت کے لیے اتنا اصرار کیا گیا تھا کہ وہ اپنی علالت کے باوجود بھوپال جانے پر مجبور ہو گئے۔ مشاعرے کی کارروائی ریڈیو سے بھی نشر کی گئی جس کا پہلے ہی اعلان کر دیا گیا تھا۔ فانؔی کی شرکت سے اس مشاعرے کی اہمیت بڑھ گئی تھی۔ اس روز ہندوستان بھر میں فانؔی کی آواز اور کلام سُننے کے مشتاق ریڈیو سٹ سے کان لگائے رہے۔ فراقؔ گورکھپوری، جنھوں نے یہ مشاعرہ ریڈیو پر سُنا تھا اپنے تاثرات اِن الفاظ میں قلم بند کیے ہیں:

''میں نے فانؔی کو دیکھا نہیں تھا لیکن یہ غم آگیں خوش نصیبی مجھے ضرور نصیب ہوئی کہ ان کے مرنے کے پہلے ان کی آواز میں نے سُن لی تھی۔ آہ، آنسوؤں میں ڈوبی ہوئی وہ آواز جو دِلوں میں اُترتی چلی جاتی ہے۔ یُوں تو میں ریڈیو نہیں سُنتا لیکن نہ جانے کیوں 1941ء کی جنوری میں جب بھوپال کا مشاعرہ ہو رہا تھا، مَیں نے اپنا ریڈیو ٹیون کر لیا۔ فانؔی کے نام کا اعلان ہوا۔ محبت اور قدر شناسی سے میرا دل اُمنڈ آیا۔ مَیں بے چین ہو کر گوش بر آواز ہو گیا۔ فانؔی نے عجیب ڈُوبی ہوئی آواز میں وہ غزل سُنائی:

جب پُرسشِ غم وہ کرتے ہیں کیا جانیے کیا ہو جاتا ہے
کچھ یُوں بھی زباں نہیں کھُلتی، کچھ دَرد سِوا ہو جاتا ہے

ایسا معلوم ہوتا تھا کہ میرا وجود آنسوؤں میں تحلیل ہو جائے گا۔ ان کی دوسری غزل اسی مشاعرے میں جگرؔ نے پڑھی: ہندوستاں میں رہتے ہیں ہندوستاں سے دُور...... (122)

اعجازؔ صدیقی نے لکھا ہے کہ (123):

''مَیں مشاعرے میں بالکل ہی قریب بیٹھا تھا۔ اس وقت ان (فانؔی) کا یہ عالم تھا کہ ضعف و نقاہت کی وجہ سے زیادہ دیر تک بات بھی نہ کر سکتے تھے۔ اس لیے مجبوراً اپنی غزل حضرت جگرؔ مراد آبادی سے پڑھوائی تھی''۔

بھوپال سے رخصت ہو کر فانی، جوش کے ہمراہ لکھنؤ گئے (124) وہاں سے یو پی کے مختلف شہروں کا سفر کرتے ہوئے اپنے وطن بدایوں گئے۔ احباب اور اعزّا سے ملاقات کی اور وہاں سے حیدرآباد واپس ہوئے۔ اسی سفر کے دَوران وہ بیمار ہو گئے اور حیدرآباد پہنچ کر کئی دِن تک صاحبِ فراش رہے۔ علالت کا یہ سلسلہ تھوڑے تھوڑے وقفوں کے ساتھ جاری رہا۔

آخری اَیّام

فانی کے لیے اب گزربسر کا ذریعہ وہ کمیشن رہ گئے تھے جو ہاشم علی خاں کی وجہ سے کبھی کبھی انھیں مِل جایا کرتے تھے۔ معاشی افکار اور دیگر مصائب نے ان کی ساری توانائی سَلب کر لی تھی۔ اِس زمانے میں ایسے دن بھی ان پر آئے کہ گھر میں کھانے کے لیے کچھ نہ رہا اور کئی کئی وقت فاقہ کرنا پڑا۔ اِس عالم میں ان کا احساسِ خودداری بے حَد شدید ہو گیا تھا۔ وہ اپنی حالت کسی پر ظاہر نہ ہونے دیتے اور کوئی دوست ان کی مَدد کرنا چاہتا تو سخت ناراض ہوتے۔ وہ بے حَد زُود رنج ہو گئے تھے۔ قاضی عبدالغفار نے لکھا ہے کہ:

> ''میری آنکھوں نے ان کی احتیاج کا عالم دیکھا تھا۔ وہ عالم دیکھا تھا جب صبح کے ناشتے کے بعد دوپہر کے لیے دو روٹیوں کا انتظام بہت مشکل ہو جاتا تھا لیکن کبھی ہمدردی کے اظہار کی جُرأت نہ ہوتی تھی، کہیں وہ بُرا نہ مان جائیں۔ مَیں کہوں کہ چند روز میرے گھر رہو تو وہ کہیں یہ نہ سمجھیں کہ مَیں ان کی تنگ دستی کے خیال سے ان کو یہ دعوت دے رہا ہوں۔ کبھی ایک حَرف اپنے کوائف کے متعلق ان کی زبان پر نہ آتا تھا۔ ایک چٹان کی طرح جو بے رحم موجوں کے تھپیڑے کھاتی ہو، آخری سانس تک سب کچھ کھو کر بھی انھوں نے اپنی خودداری کا لنگر قائم رکھا'' (125)۔

حیرت بدایونی بیان کرتے ہیں کہ اس زمانے میں معاشی بَدحالی اور بے نَوائی کے ساتھ وضع داری اور خودداری کو نبھانے کی کوشش نے فانی کو ذہنی طور پر عجیب وغریب احساسات کا شکار بنا دیا تھا مثلاً اگر انھیں دعوت دی جاتی تو وہ کسی حِیلے اسے ٹال جاتے۔ زیادہ اِصرار کیا جاتا تو بہ مشکل وعدہ کر لیتے لیکن دعوت میں پھر بھی شریک نہ ہوتے اور بعد میں معذرت خواہ ہوتے۔ وجہ صرف یہ تھی کہ وہ اپنا یہ اخلاقی فریضہ سمجھتے تھے کہ کوئی انھیں دعوت دے تو جواب میں وہ بھی اسے اپنا ہاں بُلائیں۔ لیکن چوں کہ وہ معاشی طور پر اس

ہے مُسترد فرما دیا جائے اور کوئی تاریخ آئندہ ماہ یعنی ماہِ آبان میں تقریر کے لیے مقرر فرمائی جائے۔ زیادہ بہتر ہوگا اگر بجائے غزل اور اس کے لوازم پر تقریر کرنے کے موازنہ نظم و غزل (130) پر تقریر کرنے کی اجازت دی جائے، غزل اور اس کے لوازم کا موضوع آئندہ کسی موقعے کے لیے رہنے دیجیے۔ زیادہ نیاز''

جیسا کہ اِس مکتوب سے ظاہر ہوتا ہے، فانی 23 رمہر کے ریڈیو پروگرام کو بہ سبب علالت چند روز کے لیے مُلتوی کروانا چاہتے تھے تاکہ معاوضے کی وہ رقم جو اس بے روزگاری اور علالت کے زمانے میں پیاسے کے لیے آبِ بقا سے کم نہ تھی، محفوظ رہے۔ انھیں کیا خبر تھی کہ اس تاریخ سے دو روز قبل ہی وہ اپنی مراد (131) پالیں گے اور موت انھیں ہستی دو روزہ کی کش مکش سے ہمیشہ کے لیے نجات دلا دے گی۔ آخر وہ دن آ پہنچا جب فانی کو اپنی سخت جانی سے کوئی شکایت نہیں رہی (132)۔ 27 راگست کو شام میں 5 بج کر 45 منٹ پر رُوحِ قفسِ عنصری سے پرواز کر گئی (133)۔

علی اُسید نے بتایا کہ (134) '' اس روز صبح میں مزاج پُرسی کر کے دفتر گیا۔ کوئی ایک بجے وجاہت علی خاں نے دفتر میں آ کر اطلاع دی کہ والد کی حالت خراب ہے فوراً چلو۔ مَیں ہوش یار جنگ سے اجازت لے کر آ گیا۔ سیدھا فانی صاحب کے بسترِ علالت پر پہنچ کر سرہانے بیٹھ گیا اور اُن کا سَر اپنے زانو پر رکھا۔ سکرات کا عالم تھا، آنکھ کھول کر دیکھا، کچھ بول نہ سکے۔ مَیں اسی طرح بیٹھا رہا۔ کچھ دیر بعد ان کی رُوح پرواز کر گئی اور وہ ہم سب سے جُدا ہو گئے''۔

فانی کے انتقال کی اِطلاع تھوڑی ہی دیر میں سارے شہر میں پھیل گئی اور فانی کے احباب اور عقیدت مند آخری دیدار کے لیے ان کے گھر پر جمع ہونے لگے۔ جب چہرہ دکھایا گیا تو عارف احمد نے نہایت دَرد کے ساتھ فانی کا یہ شعر پڑھا (135)۔

سُنے جاتے نہ تھے تم سے مرے دن رات کے شکوے
کفن سَرکاؤ میری بے زبانی دیکھتے جاؤ

اور سارے حاضرین بے اختیار رو پڑے۔

علی اُسید نے بتایا کہ (136) ہوش یار جنگ، شہید یار جنگ اور سَر محمد یعقوب نے تجہیز و تکفین کے لیے کچھ روپے دیے تھے۔ جملہ سَتّر روپے جمع ہوئے۔ معظم جاہ نے شاہد

''......فانی مجبوراً قیامِ حیدرآباد کو برداشت تو کرتے رہتے تھے، لیکن مسلسل ذہنی اذیتوں کا اثر ان کی صحت پر برابر پڑ رہا تھا۔ یہاں تک کہ وہ لطیف جوہر مزاح جو ان کی طبیعت میں تھا، اس سے بھی ان کا بہت برائے نام تعلق رہ گیا تھا''(127)۔

وفات

فانی کی صحت روز بروز گرتی گئی۔ ہوش یار جنگ نے حکیم انوار احمد طبیب شاہی سے قوت کی دوا کا انتظام کر دیا تھا جو حکیم صاحب کے مطب سے علی اُسید لایا کرتے تھے۔ قیمت ہوش یار جنگ ادا کر دیتے (128)۔ ماہ جولائی 1941ء میں فانی علیل ہو گئے۔ انھیں پیچش کا عارضہ لاحق ہو گیا تھا۔ 24 جولائی کے مقامی اخباروں میں ان کی سخت علالت کی اطلاع شائع ہوئی۔ اسی دَوران میں انھیں اپنے ہم وطن دوست قمر بدایونی کے انتقال کی خبر مِلی تو ماہر القادری کا بیان ہے کہ فانی نے دبی کراہ کے ساتھ اپنا یہ مقطع پڑھا:

اُٹھ گئے دُنیا سے فانی اہلِ ذوق
ایک ہم مَرنے کو زندہ رہ گئے

ایک دِن انھوں نے ماہر سے کہا: ''مَیں چاہتا ہوں کسی طرح بدایوں پہنچ جاؤں اور وہیں جا کر مر جاؤں''۔ پھر کچھ سوچنے لگے اور کہا: ''مگر میری یہ حسرت پوری ہوتی نظر نہیں آتی''۔ اس زمانے میں مختلف احباب مزاج پُرسی کے لیے آتے رہے۔ فانی اگرچہ اپنی زندگی سے مایوس ہو چلے تھے لیکن احباب کے دلاسا دینے پر اُمید کی خوشی ان کے چہرے سے جھلکنے لگتی (129)۔

راقم الحروف کو فانی کی آخری تحریر دستیاب ہوئی ہے جو 23/مہر 1350 ف (20/اگست 1941ء) کی مرقومہ ہے۔ یہ کنٹرولر نشرگاہ لاسلکی حیدرآباد کے نام ایک خط کا مسوّدہ ہے جو فانی نے یادداشت کے لیے اپنے پاس رکھ لیا تھا۔

''مکرمی ______ تسلیم

غزل اور اس کے لوازم پر میں بہ وجہ اپنی مسلسل اور طویل علالت کے تقریر تیار نہیں کر سکا ہوں، اِس لیے براہِ کرم 23/مہر 50ف کا پروگرام جو اس تقریر سے متعلق

موقف میں نہیں ہوتے تھے اِس لیے دعوت قبول کرنے سے محترز رہتے۔

فانؔی کے دوستوں میں جہاں ایک طرف ایسے لوگ تھے جو دل سے ان کی مَدد کرنا چاہتے تھے لیکن فانؔی کی ناراضگی کے خوف سے کچھ کرنہیں پاتے۔دوسری طرف چند خودغرض حضرات بھی تھے جنھوں نے فانؔی سے محض اِس لیے مِلنا جُلنا ترک کر دیا کہ کہیں ان کی کچھ مدد نہ کرنا پڑے۔

اپنی زُود حِسی اور زُود رنجی کے باعث فانؔی کبھی کوئی سخت بات بھی کہہ جاتے۔ اِس رویّے سے کبیدہ خاطر ہوکر بھی بعض احبا ب ان سے دُور رہنے لگے۔جیسا کہ جوشؔ نے لکھا ہے:

’’فانی کا آخری زمانہ اپنے دوستوں سے بَدگمان رہنے کا ایک مستقل و مسلسل دَور تھا اور ان کی انسان بیزاری اِس حد تک پہنچ چکی تھی کہ وہ اپنے مخلص ترین احباب کے متعلق بھی آنکھوں آنکھوں میں کہا کرتے:

ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

............ان کی عام دوست بیزاری کی بِنا پر ان کے رفقا نے ان سے مِلنا جُلنا کم اور بعض نے تو ترک ہی کر دیا تھا‘‘۔

جوشؔ، احبابِ فانؔی کے اس رویّے پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

’’......افسوس کہ فانؔی سے رُوٹھ جانے والے رفقا نے فانؔی کی ناکام زندگی اور فانؔی کی بَد انجام عاشقی پر غور کر کے ان کی نفسیاتی کیفیت کا تجزیہ کرنے کی زحمت گوارا نہیں فرمائی:

ہر کسے از ظنِ خود شُد یارِ مَن
وز دُرُونم کس نہ جُست اسرارِ مَن

کسی اللہ کے بندے نے اِس بات پر غور نہیں کیا کہ وہ شخص جس کے پیٹ کو روٹی اور جس کے پہلو کو محبوب میسر نہیں ہوتا، جس پر ہر آن کارواں در کارواں شدائد حملہ آور ہوتے رہتے ہیں اور زمانہ جس سے کسی حِصّہ عُمر میں بھی سازگار نہیں رہتا اس شخص کے واسطے یہ تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے کہ وہ احباب اور معاشرے کو شریف وشائستہ خیال کرنے پر اپنے کو آمادہ کر سکے......‘‘(126)۔

جگرؔ مرادآبادی نے فانؔی کے مزاج کی تبدیلی کی طرف اِن الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

صدیقی کو اس خبر کی تصدیق کے لیے بھیجا۔ وہ آئے اور پھر جا کر معظم جاہ کو اطلاع دی۔ تھوڑی ہی دیر کے بعد جیپ کار واپس آئی۔ معظم جاہ نے دو سو روپے تجہیز و تکفین کے لیے اور ایک کمخواب کی چادر قبر پر چڑھانے کے لیے بھیجی تھی۔ فرزندانِ فانؔی چاہتے تھے کہ اپنے مرحوم باپ کو صبح ہونے سے قبل اپنی والدہ کی قبر کے قریب دفن کریں۔ روزنامہ 'رہبرِ دکن' مورخہ 28/اگست 1941ء کی ایک خبر سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ پہلے ملّے پلے کی مسجدِ قطب شاہی میں دفن کرنا طے پایا تھا (137) لیکن بعد میں احبابِ فانؔی کے مشورے سے درگاہِ یوسفین کے احاطے میں ایک جگہ کا انتخاب کیا گیا (138)۔ جہاں 28/اگست کو صبح دس بجے تدفین عمل میں آئی (139)۔" جنازے کے ہمراہ شعرا و عوام کی ایک بڑی تعداد کے علاوہ مولانا عبدالقدیر بدایونی، آنریبل سر محمد یعقوب، قاضی محمد عبدالغفار، نواب نثار یار جنگ بہادر، سید ناظر الحسن ہوشؔ بلگرامی، مولوی میر ہاشم علی خاں، ڈاکٹر یوسف حُسین خاں اور مولوی سراج الحسن ترمذی وغیرہ تھے۔" (140)

فانؔی کا سوگ ـــــــ قطعاتِ تاریخ

فانؔی کی موت نے ساری ادبی دُنیا کو سوگوار بنا دیا۔ ہندوستان میں ہر جگہ تعزیتی جلسے کیے گئے اور رُوحِ فانؔی کو خراجِ عقیدت پیش کیا گیا۔ اخبارات اور رسائل نے اداریوں میں اظہارِ تعزیت کیا۔ قاضی عبدالغفار جو فانؔی کے آخری ایامِ حیات میں ان کے خاص ہمدرد اور غم گسار رہے، اس سانحے سے شدید طور پر متاثر ہوئے۔ انھوں نے اپنے روزنامہ "پیام" میں اپنے تاثراتِ غم پیش کرتے ہوئے لکھا کہ:

> "حیدر آباد کے عصرِ حاضر میں اس سَر زمین پر شاید ہی کوئی ایسا صاحبِ کمال اس کسمپرسی کی حالت میں دفن ہوا ہو جس حالت میں کہ فانؔی نے اپنی عمر کے چند آخری سال گزارے۔ حیدر آباد کی مہمان نوازی سے ان کو جو شکایت ہے اس کو فانؔی کے عقیدت مند بھُول نہیں سکتے ...."

اور آخر میں رُوحِ فانؔی سے اس طرح خطاب کیا:

> "فانؔی! تم دُنیائے فانؔی کی محفلوں سے رخصت ہو گئے، لیکن تمھاری زندگی کا کیف تمام ان سب کی مختصر زندگی میں چراغ کی طرح روشن رہے گا جو تم سے قریب تھے، جنھوں نے تمھاری معنوی زندگی کو دیکھا اور جو تم سے رخصت

ہوتے وقت بھی اپنی آنکھوں سے آنسو کا ایک قطرہ گرائے بغیر اپنے دل کو مطمئن پاتے ہیں۔ اِس لیے کہ وہ اِس وداع کو جدائی نہیں سمجھتے۔ وہ کہتے ہیں کہ تم کچھ پہلے گئے تو کیا آخر تو ایک دن:

''آملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک!!'' (141)

وداعِ فانی پر ''ہماری زبان'' کا یہ فقرہ بھی خاص جذباتی کیفیت رکھتا ہے:

''اُردو کے ذریعے انھوں نے بہتوں کو رُلایا، اُردو ان کو جتنا روئے کم ہے''۔

فانی کی یادگار میں بعض رسائل نے ''فانی نمبر'' شائع کیے۔ شاعروں نے منظوم خراجِ عقیدت پیش کیے اور قطعاتِ تاریخ کہے۔ چند تاریخیں درج ذیل ہیں:

از سرِ سین 60 و طا 9 بگو سیماب
''خانِ شوکت علی فانی مرد''

سیماب اکبرآبادی (142)

لوحِ تُربت پہ لکھو مصرعِ تاریخ جلیل
''دہرِ فانی سے سِدھارے سُوءِ جنت فانی''

60 ھ 13 فصاحت جنگ جلیل (143)

''درلحد'' رفت ''غریب الوطنے''

42 + 1318 = 1360ھ

حامد حسن قادری (144)

سلیمِ زار ہے گر معجمہ میں جستجو تجھ کو
یہ کہہ دے سالِ رحلت ہے نہاں ''شوکت علی خاں'' میں
(ش، ت، ی، خ، ن)

60 ھ 13 سلیم علوی (145)

''دردِ فراق'' نے بڑھ کے اُٹھ کر کہا یہ شاد
589
''شیرازہ آج دفترِ غم کا بکھر گیا''

2530 - 589 =1941ء

شاد بدایونی (146)

اَولاد

فانؔی کی شادی 1903ء میں شاہ زمانی بیگم سے ہوئی تھی۔ ان سے تین اولادیں ہوئیں۔ سب سے بڑے فرزند سعادت علی خاں (فیروز قدر) 1904ء میں پیدا ہوئے (147)۔ دوسرے فرزند وجاہت علی خاں (ہُمایوں قدر) ان سے عُمر میں دو برس چھوٹے تھے۔ ان کے بعد فانؔی کی صاحبزادی سلیمہ خاتون 1908ء میں پیدا ہوئیں۔ فانؔی اپنی شادی کے بعد زیادہ تر اہل وعیال سے دور رہے اور اولاد کی تعلیم وتربیت کی طرف توجہ نہ دے سکے۔ معلوم ہوتا ہے آگرے کے زمانۂ قیام میں بیوی اور بچے ان کے ساتھ تھے۔ حیدرآباد کی سکونت اختیار کرنے کے بعد انھیں آگرے سے اپنے پاس بُلا لیا تھا۔

سعادت علی خاں تقریباً ساری عُمر بے روزگار رہے۔ فانؔی جب آگرے میں تھے تو کوشش کر کے انھیں میونسپلٹی میں نوکر رکھا دیا تھا (148) لیکن چند روز بعد انھوں نے یہ مُلازمت چھوڑ دی۔ سعادت علی خاں کو عملیات سے شغف ہو گیا تھا۔ ساری عُمر یہی دُھن رہی۔ فانؔی کی وفات کے بعد بہت پریشان حال رہے۔ راقم الحروف کو ان کی بعض تحریریں ملی ہیں جن کے دیکھنے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ایک زمانے تک اس کوشش میں رہے کہ حکومت حیدرآباد یا حکومتِ ہند سے کوئی اِمداد اس عنوان سے مِل جائے کہ وہ ایک نامور شاعر کے فرزند ہیں لیکن ان کی شنوائی نہیں ہوئی۔ کچھ مدت تک انھیں حیدرآباد کے محکمۂ تعمیرات میں عوضیاں مِلتی رہیں پھر یہ سلسلہ بھی ختم ہو گیا۔ جب آمدنی کا کوئی ذریعہ نہیں رہا تو گھر کا رہا سہا اثاثہ فروخت کر دیا، آخر میں نانِ شبینہ کو محتاج ہو گئے۔ لوگ کہتے ہیں کہ وجاہت علی خاں کے انتقال کے بعد ان کی بیوہ سے عقد کر لیا تھا۔ 11 رنومبر 1962ء کو حیدرآباد میں نہایت کسمپرسی کے عالم میں انتقال ہوا۔ (149)

فانؔی کے دوسرے فرزند حکیم وجاہت علی تھوڑا بہت طِب جانتے تھے۔ یہی ان کا ذریعۂ معاش تھا۔ فانؔی کی زندگی میں انھوں نے پوشیدہ طور پر ادنیٰ ذات کی ایک ہندو لڑکی شاردا سے نکاح کر لیا تھا، وہ مُسلمان ہو گئی تھی اور سعدہ نام رکھا گیا تھا (150)۔ فانؔی کے عِلم

میں جب یہ بات آئی تو بہت رنجیدہ اور برہم ہوئے اور گھر چھوڑ کر کسی دوست کے پاس چلے گئے۔ چند روز وہیں رہے۔ بہت کچھ سمجھانے منانے کے بعد جب غصہ فرو ہوا تو گھر آگئے (151)۔ میکش اکبرآبادی کا بیان ہے کہ وجاہت علی خاں نے علی گڑھ میں حبیب الرحمٰن خاں شروانی کے کسی عزیز کی بیوہ سے بھی شادی کر لی تھی اور کچھ مدت تک حبیب گنج میں ان کا قیام رہا (152) ان کی ایک لڑکی فریدہ بانو کا عین جوانی میں انتقال ہوگیا۔ اس کی شادی ہو چکی تھی اور ایک بچی بھی پیدا ہوئی تھی جو کم سنی میں فوت ہوگئی۔

شاگرد

فانی نے شاعری میں خود کسی استاد سے تلمذ حاصل نہیں کیا تھا۔ ایک روایت ہے کہ انھوں نے آغازِ شاعری میں اپنے کلام پر داغ سے اِصلاح لی تھی (153)۔ لیکن ان کے والد کی تحدید کی وجہ سے یہ سلسلہ جاری نہ رہ سکا۔ ہادی القادری سے روایت ہے کہ انھوں نے ابتدا میں چند غزلیں تسلیم کو دکھائی تھیں (154)۔ فانی نے داغ اور تسلیم سے اصلاح لی بھی ہو تو اس کی نوعیت باضابطہ تلمذ کی نہیں تھی۔ وہ اِصلاح شعر کے قدیم طریقے کو بالکل پسند نہیں کرتے تھے جس میں اِصلاح کے بعد یہ کہنا مُشکل ہو جاتا ہے کہ شعر شاگرد کا کہا ہوا ہے یا استاد کا۔

1917ء کے بعد جب لکھنؤ کے مشاعرے فانی کے ہاتھ رہنے لگے تو بہ قول محمد سبطین احمد۔ ''فانی کا شاگرد بننا اعزاز سمجھا جانے لگا۔'' (155) لیکن فانی نے اِس کاروبار سے خود کو الگ رکھا کوئی شاگرد ہونا چاہتا تو کسی حیلے اُسے ٹال دیتے۔ زیادہ اِصرار ہوتا تو غزل سُن کر خامیوں کی طرف اشارہ کر دیتے۔ بعض الفاظ یا مصرعے بدل دینے کا مشورہ دیتے۔ یہ طریقۂ اِصلاح ایسے نَومشقوں کے لیے مفیدِ مطلب نہیں ہوسکتا تھا جو استاد کے بَل پر مشاعرے میں داد حاصل کرنا چاہتے تھے۔ اِس لیے دو چار بار مشورۂ سخن کرنے کے بعد اکثر وہ خود ہی کسی استاد نُما شاعر سے رجوع ہو جاتے۔ چند ایک شاعر ایسے ضرور ہیں جو مدت تک فانی سے مشورۂ سخن کرتے رہے۔ بعض ایسے بھی ہیں جنھوں نے فانی کو دو ایک غزلیں سنائیں، فانی نے کسی تبدیلی کا مشورہ دیا اور اسی بنا پر وہ خود کو فانی کا شاگرد ظاہر کرنے لگے۔

فانی سے جن اصحاب کو نسبتِ تلمذ حاصل رہی اور جن کے نام ہمیں معلوم ہو سکے یہ

ہیں: حکیم مختار احمد سمز داری بدایونی، فنا لودی، منشی نوشہ علی خاں حامی، تابش دہلوی، رام سروپ موج، آزاد سہارنپوری، منشی حشمت علی خاں بیکس اور صدق جھانسوی۔

حکیم مختار احمد، بدایوں کے ایک بزرگ حکیم شاہ ظہیر احمد ظہیری مرحوم کے فرزند ہیں۔ یہ فانی کے پہلے شاگرد ہیں۔ بدایوں اور لکھنؤ میں برسوں فانی کے ساتھ رہے۔ مختلف رسائل میں موصوف کا کلام چھپتا رہا ہے۔ فنا لودی (عابد سعید خاں) رشتے میں فانی کے بھتیجے ہوتے ہیں۔ ابتدا میں فانی سے مشورۂ سخن کرتے رہے، فانی کی وفات کے بعد آثر لکھنوی اور عیش بدایونی سے اصلاح لی۔ موصوف کا پہلا مجموعۂ کلام ''رنگا رنگ'' 1959ء میں پروفیسر ضیا احمد بدایونی کے مقدمے کے ساتھ شائع ہوا۔ سادھو رام آرزو سہارنپوری، فانی کے اس وقت شاگرد ہوئے جب وہ آگرے میں تھے، ان کے تین چار دیوان شائع ہو چکے ہیں۔ منشی نوشہ علی خاں حامی، فانی کے ابتدائی زمانے کے شاگردوں میں تھے۔ دیوانِ فانی میں ان کا لکھا ہوا قطعۂ تاریخ تلمذ کی صراحت کے ساتھ شائع ہوا تھا۔ تابش دہلوی کو حیدرآباد میں فانی سے قریب رہنے کا موقع ملا، انھیں سے مشورۂ سخن بھی کرتے تھے۔ ادبی دُنیا میں غیر متعارف نہیں ہیں۔ فانی کے ایک ہرجائی شاگرد شوق سندیلوی تھے جنھوں نے بہ یک وقت اپنی غزلوں پر مختلف اساتذہ سے اِصلاح لی اور بعد میں تمام اصلاحیں یک جا کر کے ''اِصلاحِ سخن'' کے نام سے چھپوادیں۔ ان میں فانی کی دی ہوئی اصلاحیں بھی شامل ہیں۔ سیماب اکبرآبادی نے ''دستورِ اصلاح'' میں ان مختلف اساتذہ کی اِصلاحوں پر بقدرِ ذوق واستعداد تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ تمنا عمادی پھلواری نے اپنی کتاب ''توضیحِ سخن'' میں شوق کے کلام پر اساتذہ کی اِصلاحوں اور سیماب کے اعتراضوں کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔

OOOOO

حواشی

حیات......3

1۔ماہنامہ شاعر(اکتوبر1941ء)ص51
2۔میکش اکبرآبادی۔''فانی بدایونی''اردو ادب(شمارہ(1)1961ء)ص ص67۔90
3۔''قصرالادب''(ماہنامہ شاعر کا دفتر)ٹھیکے دار عبدالکریم کے مکان سے آگے نائی کی منڈی کے چوراہے کے قریب تھا۔
4۔ماہنامہ شاعر(اکتوبر1941ء)ص 51
5۔شخصی مکتوب(مورخہ5جون1962ء)
6۔اردو ادب (شمارہ(1)1961ء)
7۔ایضاً
8۔ایضاً ص67
9۔ماہنامہ شاعر(اکتوبر1941ء) 52
10۔علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص34
11۔شخصی مکتوب(مورخہ5جون1963ء)
12۔ اردو ادب(شمارہ(1)1961ء)ص ص68،69
13۔ماہنامہ شاعر(اکتوبر1941ء)ص ص51،52
14۔اردو ادب (شمارہ(1)1961ء)
15۔ایضاً
16۔ علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص59
17۔ماہنامہ ساقی(اگست1958ء)
18۔ اردو ادب(شمارہ 1۔1961ء)
19۔ایضاً
20۔شخصی انٹرویو(آگرہ۔20/مارچ1964ء)
21۔ شخصی انٹرویو(بدایوں۔مارچ1964ء)

22۔ماہنامہ شاعر(اکتوبر 1941ء)ص 52
23۔شخصی مکتوب(مورخہ 5 جون 1963ء)
24۔ایضاً
25۔ضیاء الدین احمد برنی ''شوکت علی خاں فانی'' عظمتِ رفتہ ،کراچی۔1961ء ص 408
26۔''مقدمہ'' باقیاتِ فانی (مطبوعہ کراچی)ص ص 18،19
27۔''اداریہ'' تسنیم (جنوری 1931ء)ص ص 3،4
28۔ایضاً
29۔ایضاً
30۔ساقی (اگست 1958ء)ص 9
31۔''اداریہ''تسنیم (اکتوبر،نومبر،دسمبر،1931ء)
32۔ماہنامہ ساقی(اگست 1958ء)ص 9
33۔معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اپنی وعدہ خلافی کی شرمندگی یا مزاج کے لاابالی پن کی وجہ سے فانی نے مہاراجہ کو کوئی خط ہی نہیں لکھا نہ ہی 'باقیاتِ فانی' ان کے ملاحظے کے لیے بھیجی جس کی اشاعت کے لیے مہاراجہ نے انھیں پانسو روپے دیے تھے۔ اس قیاس کو تقویت یوں پہنچتی ہے کہ ''عرفانیاتِ فانی'' میں جو 1939ء میں شائع ہوئی مہاراجہ کی ایک تقریظ اور قطعۂ تاریخ شامل ہے جو انھوں نے 'باقیاتِ فانی' کے مطالعے کے بعد تحریر کیا تھا۔مہاراجہ نے ہجری اور فصل سنین میں تاریخیں نکالی ہیں: ''بقائے ہستیِ فانی ہے حکمتِ باقی'' (1353ھ) اور ''دایما دیوانِ فانی'' ''باقیاتِ الصالحات'' (1343ف) یہ تاریخیں باقیات کی اشاعت کے سال کی نہیں ہیں، بلکہ ان سے وہ تاریخ نکلتی ہے جب کہ حیدرآباد پہنچ کر فانی نے ''باقیاتِ فانی'' مہاراجہ کے ملاحظے میں پیش کی۔
34۔عرفانیاتِ فانی
35۔ شخصی انٹرویو(حیدرآباد 20 نومبر 1962ء)
36۔ دربارِ دُربار پہلا ایڈیشن ص ص 11 تا 13
37۔ شخصی مکتوب(مورخہ 15 دسمبر 1962ء)
38۔محولہ بالہ ص 13

39۔ ماہنامہ ساقی (اگست 1958ء) ص9
40۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص40
41۔ ''ریش اور رندی کا رشتہ'' ماہنامہ افکار (جوش نمبر اکتوبر، نومبر 1961ء) ص106
42۔ تابش دہلوی ''یادِ ایامِ صحبت فانی'' برھان (اگست 1942ء)
43۔ صدق جائسی، دربارِ دُربار، لکھنؤ 1946ء ص14
44۔ ماہر القادری۔ شخصی مکتوب (مورخہ 15 دسمبر 1962ء)
45۔ مجلّہ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر) ص ص25 تا 27
46۔ ''مہاراجہ کی سیرت کے بعض پہلو'' مجلّۂ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر) ص58
47۔ ایضاً
48۔ ماہر القادری ''اک شمع رہ گئی ہے......'' مجلہٗ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر) ص88
49۔ مجلۂ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر) 88
50۔ عرفانیاتِ فانی
51۔ ماہنامہ ساقی (اگست 1958ء) ص:9
52۔ جوش کو حضور نظام نے کسی وجہ سے خارج البلد کر دیا تھا۔ دولتِ آصفیہ کی علم نوازی پر یہ طنز
اسی غم و غصے کا نتیجہ ہے۔
53۔ مہدی نواز جنگ۔ مہاراجہ کشن پرشاد (سوانح) حیدرآباد، ص101
54۔ غلام پنجتن۔ شخصی انٹرویو (حیدرآباد۔ مارچ 1964ء)
55۔ شخصی انٹرویو (حیدرآباد۔ مارچ 1964ء)
56۔ ایضاً
57۔ دربارِ دُربار ص16
58۔ قصیدہ۔ شاہ عثمان آصفِ ربع امیر المومنین
سچ تو یہ ہے آبروئے ملک و ملت تجھ سے ہے
(عرفانیاتِ فانی)
59۔ مجلہٗ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر)
60۔ ماہنامہ ساقی (اگست 1958ء) ص 10

61۔ شخصی انٹرویو (حیدرآباد۔ مارچ 1965ء)
62۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 41
63۔ فانی نے اپنی بعض غزلوں کے بھی انگریزی میں ترجمے کیے تھے۔ فانی کے ایک ہم وطن دوست سید ابنِ علی نے ان کی غزلوں کے دو ترجمے ''اردو ادب'' (جون 1956ء) میں شائع کرائے۔ (ملاحظہ ہو ضمیمہ 2)
64۔ ''یادِ ایامِ صحبتِ فانی''۔ ماہنامہ برھان (اگست 1942) ص 130
65۔ شخصی انٹرویو (ورنگل 22 جنوری 1967ء)
66۔ شخصی مکتوب (مورخہ 15 دسمبر 1962ء)
67۔ ''جوش حیدرآباد دکن میں''۔ افکار (جوش نمبر۔ اکتوبر، نومبر 1961ء)
68۔ ماہنامہ ساقی (اگست 1958ء)
69۔ ''ریش اور رندی کا رشتہ'' ماہنامہ افکار (جوش نمبر اکتوبر، نومبر 1961ء) ص 7۔106
70۔ ملاحظہ ہو ص 86 (مقالہ ہٰذا)
71۔ نقوش (مکاتیب نمبر، ج:2) ص 279
72۔ اردو ادب (1۔1961ء) ص 88
73۔ اس مشاعرے کی تفصیلی روداد کے لیے ملاحظہ ہو:
شاغل جے پوری: تذکرئہ شعرائے جے پور،
میکش اکبرآبادی: ''فانی بدایونی'' اردو ادب (1۔1961ء)
اور رسالۂ روشنی۔ جے پور۔ آل انڈیا مشاعرہ نمبر 6۔ (مارچ، اپریل 1935ء)
74۔ جوش نے جے پور میں فانی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے لیکن وہ مشاعرے کے انعقاد کا سنہ غلطی سے 1939ء لکھ گئے ہیں۔ جوش کے حافظے نے ایک اور غلطی کی ہے۔ ''ہندوستان سے دُور'' والی غزل فانی نے 1941ء میں بھوپال کے مشاعرے میں سنائی تھی۔ دونوں مشاعروں کے واقعات ان کے ذہن میں گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ ملاحظہ ہو جوش کا مضمون: ''فانی بدایونی'' ماہنامہ ساقی (اگست 1958ء) ص 9 تا 12
75۔ معظم جاہ بہادر کے دربار کے بارے میں بیش تر تفصیلات معز الدین اور نجم آفندی سے معلوم ہوئیں۔ یہ دونوں اصحاب طویل عرصے تک اس دربار سے وابستہ رہ چکے تھے۔

76۔ دربارِ دُربار ص22
77۔ایضاً ص17
78۔ایضاً ص21
79۔شخصی انٹرویو (حیدر آباد۔30 دسمبر 1963ء)
80۔شخصی انٹرویو (حیدر آباد۔31 دسمبر 1962ء)
81۔ دربارِ دُربار (پہلا اڈیشن) ص:4
82۔''دیدہ وشنیدہ'' افکار (جوش نمبر) اکتوبر نومبر 1961ء ص ص20۔219
83۔''ضربِ شاہد بہ فرقِ شاہد باز'' ماہنامہ ساقی (جوش نمبر) ص481
84۔ملاحظہ ہو: دربارِ دُربار ص ص18 تا 20، 49، 55، 74، 183، 220
85۔شخصی انٹرویو (حیدر آباد۔30 دسمبر 1962ء)
86۔شخصی انٹرویو (حیدر آباد۔31 دسمبر 1963ء)
87۔ایضاً
88۔ دربارِ دُربار، ص18
89۔سعادت علی خاں کی یہ مختصر سی تحریر فانی کی زندگی کے بارے میں چند یادداشتوں اور تاثرات پر مشتمل ہے۔ابتدائی اوراق غائب ہیں۔جو اوراق دستیاب ہوئے ہیں ان میں معظم جاہ کے دربار سے فانی کی وابستگی، معاشی پریشانیوں اور دیگر مصائب کا حال قلم بند کیا ہے۔آخر میں بتایا گیا ہے کہ فانی کا انتقال کن حالات میں ہوا۔فانی کے دوستوں اور ملاقاتیوں کی فہرست دے کر لکھا ہے کہ ان میں سے فانی کے سچے بہی خواہ کون تھے اور کن حضرات کی دوستی زمانہ سازی اور ظاہر داری پر مبنی تھی۔اس امر کا اظہار بہت ہی تلخ لہجے میں کیا گیا ہے کہ فانی کی وفات کے بعد ان کی اولاد سخت معاشی پریشانیوں میں مبتلا ہو گئی ہے اور فانی کی زندگی میں ان کا دم بھرنے والوں نے آنکھیں پھیر لیں۔جیسا کہ واقعات سے ظاہر ہوتا ہے کہ فانی کے دونوں فرزندوں کی تربیت کچھ اس ڈھب سے ہوئی تھی کہ وہ کسی کام کے لائق نہیں رہے تھے۔خاندانی برتری کا احساس ان میں فانی سے بھی زیادہ تھا۔فانی کی وفات کے بعد چوں کہ ان کا کوئی ذریعۂ معاش نہیں تھا اس لیے سخت پریشانی سے دوچار ہوئے۔فانی کے بعض احباب نے ان کی امکان بھر مدد کی۔سعادت علی خاں نے درخواست کی کہ معظم جاہ ان کے

نام وظیفہ جاری کر دیں۔ معظم جاہ نے تھوڑی سی رقم دے کر انھیں ٹال دیا۔ معظم جاہ، ان کے دربار اور فانی کے احباب کے بارے میں جو تلخ باتیں سعادت علی خاں نے لکھی ہیں وہ اسی غم و غصے اور جذباتی ردِ عمل کی آئینہ دار ہیں۔

90۔ دربارِ دُربار۔ ص ص 44، 45، 73۔ فانی کی اہلیہ کا انتقال 1940ء میں ہوا۔

91۔ فانی کی یہ کاوشیں اس وقت کے ادبی جرائد بالخصوص ماہنامہ ہمایوں میں معظم جاہ کے نام سے چھپ کر محفوظ رہ گئی ہیں۔

92۔ معزالدین۔ شخصی انٹرویو۔ (حیدر آباد۔ 31 دسمبر 1963ء)

93۔ ایضاً

94۔ ایضاً

95۔ ملاحظہ ہو حاشیہ ص 148 مقالہ ہٰذا

96۔ ملاحظہ ہو ص ص 146 تا 148

97۔ ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا ص 98

98۔ دربارِ دُربار۔ ص ص 85۔86

99۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص: 72

100۔ شخصی انٹرویو (حیدر آباد 30 دسمبر 1963ء)

101۔ شخصی انٹرویو (حیدر آباد۔ 31 دسمبر 1963ء)

102۔ فانی کے نانڈیڑ پر تبادلے کی تفصیل ماہر القادری نے اپنے مضمون مطبوعہ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) میں قلم بند کی ہے۔ اس بارے میں مزید معلومات حیرت بدایونی، معزالدین اور دیگر اصحاب سے حاصل ہوئیں۔

103۔ شخصی انٹرویو (ورنگل 1967ء)

104۔ وجدانیاتِ فانی۔ حیدر آباد 1940ء ص: 67

105۔ ملاحظہ ہو مکتوب فانی بنام سید الطاف علی بریلوی۔ مورخہ 10 ستمبر 1938۔ نقوش (مکاتب نمبر۔ نومبر 1957ء) ج 2 ص 679

106۔ شخصی انٹرویو (علی گڑھ مارچ 1964ء)

107۔ نقوش (مکاتب نمبر ج 2) ص 280

108۔فانؔی کے دو فرزند بے کار تھے۔ان کی کفالت بھی فانی کے ذمے تھی۔
109۔مختار احمد بدایونی نے اپنے مضمون مطبوعہ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) میں لکھا ہے کہ" ان کو ریڈیم کا علاج کرانے مدراس لے جانا پڑا" جو درست نہیں ہے۔
110۔علی اسید۔ شخصی انٹرویو (ورنگل۔22 جنوری 1967ء)
111۔ آئینہ (24 اکتوبر 1955ء) ص 7
112۔" مقدمہ" کلیات فانی۔ص ص 28'29
113۔وجدانیاتِ فانی ص 72
114۔شخصی انٹرویو (ورنگل 22 جنوری 1967)
115۔صدق نے بھی دربارِ دُربار میں اس واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے وہ لکھتے ہیں:
"فانی کے بعض مارِ آستیں دوستوں نے، جو خود بھی تک بندی کر کے شاعروں کی صفِ اول میں اپنا شمار کرتے تھے اور ادبی دنیا میں کوئی وقار نہ رکھتے تھے، مہاجنوں سے ساز باز کر کے ان کو اس بات پر آمادہ کیا کہ فانی کو قرض کی علت میں جیل بھجوا دیں۔" (پہلا ایڈیشن۔ص 78)
116۔شخصی انٹرویو (حیدرآباد۔فروری 1965ء)
117۔شخصی انٹرویو (ورنگل 22 جنوری 1967ء)
118۔حیدرآبادی، غیر حیدرآبادیوں کو، جن کا تعلق شمالی ہند سے ہوتا، ہندوستانی کہتے تھے۔
119۔مختار احمد بدایونی۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص 35
120۔شخصی انٹرویو (ورنگل 22 جنوری 1967ء)
121۔" .... موصوف کے کلام کی یہ ایک محدود اشاعت ہے جو جلد ہی ختم ہو جائے گی اور عام طور پر کتب فروشوں کی دوکانوں پر نہیں مل سکتی۔" (پیام، 12 دسمبر 1940ء)
122۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص ص 132۔133
123۔" مصورِ الم حضرت فانی بدایونی" ماہنامہ شاعر (اکتوبر 1941ء) ص 25
124۔رشدی۔ماہنامہ افکار۔(جوش نمبر، اکتوبر 1961ء)۔ص 192
125۔" مقدمہ" کلیاتِ فانی ص 12 مرتبہ حیرت بدایونی۔حیدرآباد 1946ء
126۔ماہنامہ ساقی (اگست 1958ء) ص 10

127۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص108
128۔علی اُسید۔شخصی انٹرویو(ورنگل22 جنوری1967ء)
129۔ ماہرالقادری۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص ص43،44
130۔موازنۂ نظم وغزل پر فانی اپنی تقریر لکھنا شروع کر چکے تھے لیکن اسے مکمل نہ کر پائے۔ فانی کی تحریر میں اسی ناتمام مضمون کے اوراق بھی راقم الحروف کو ہم دست ہوئے ہیں۔
131۔فانی کا شعر ہے:

تو کہاں تھی اے اجل، اے نامرادوں کی مراد
مرنے والے راہ تیری عمر بھر دیکھا کیے

132۔ ماہرالقادری سے روایت ہے کہ انتقال سے چند روز قبل فانی نے یہ شعر کہا تھا:

جب دیکھیے جی رہا ہے فانی
اللہ رے اس کی سخت جانی

133۔فانی کے بعض احباب نے فانی کی تاریخ وفات 26 راگست بتائی ہے لیکن یہ غلط ہے۔ راقم الحروف نے تمام مقامی اخبارات سے اس امر کی تصدیق کی۔ صحیح تاریخ وفات 27 راگست 1941ء ہی ہے۔
134۔ شخصی انٹرویو(ورنگل۔22 جنوری1967ء)
135۔رشدی۔ماہنامہ افکار(جوش نمبر)ص192ء
136۔شخصی انٹرویو۔(ورنگل۔22 رجنوری1967ء)
137۔خبر یہ ہے: حیدرآباد 21 مہر" ہندوستان کے مشہور شاعر حضرت فانی بدایونی نے آج شام 5 بج کر 45 منٹ پر انتقال کیا۔ تدفین کل یومِ پنجشنبہ سویرے ٹھیک 9 بجے ملے پلی کی مسجدِ قطب شاہی میں عمل میں آئے گی"۔
138۔فانؔی کا مزار درگاہِ یوسفین کے مشرقی دروازے، باہری چبوترے پر ہے۔
139۔حیرت بدایونی نے یہ صحیح نہیں لکھا کہ انتقال کے روز بعد مغرب جنازہ اٹھایا گیا (ملاحظہ ہو:

آئینہ ہفت روزہ 24/ اکتوبر 1955ء)
140۔روزنامہ پیام (29/ اگست 1941ء)
141۔''اداریہ''روزنامہ پیام(29/ اگست 1941ء)
142۔ماہنامہ شاعر(ستمبر 1941ء)ص5
143۔ماہنامہ سب رس (دسمبر 1941ء)
144۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر)ص 2
145۔ماہنامہ شاعر (اکتوبر 1941ء)ص45
146۔ ذوالقرنین(بدایوں 12 ستمبر 1941ء)
147۔مختار احمد بدایونی۔ شخصی مکتوب(مورخہ 16 جولائی 1962ء)
148۔میکش اکبرآبادی۔شخصی مکتوب(مورخہ 11 جولائی 1963ء)
149۔علی اُسید۔ شخصی مکتوب(ورنگل مورخہ 22 جنوری 1967ء)
150۔سعدہ۔شخصی انٹرویو(حیدرآباد۔2دسمبر 1963ء)
151۔مختار احمد بدایونی۔شخصی مکتوب(مورخہ 27 جولائی 1963ء)
152۔میکش اکبرآبادی۔شخصی مکتوب(مورخہ 11/ جولائی 1963ء)
153۔تابش دہلوی'' یادِ ایامِ صحبتِ فانی'' ماہنامہ برھان (اگست 1942ء)ص 131
154۔شخصی انٹرویو(حیدرآباد 13/ اگست 1964ء)
155۔تصویرِ فانی۔ علی گڑھ میگزین(فانی نمبر)ص26

OOOOO

شخصیت

شخصیت کا مفہوم ۔فن کار کی شخصیت کا مطالعہ ۔فانی کی شخصیت کے تشکیلی عناصر ۔نسلی خصوصیات ۔بچپن اور گھریلو ماحول ۔ دروں بینی ۔خوف ۔نرگسیت اور اس کے مختلف مظاہر ۔سماجی مرتبے کا احساس ۔ معاشرے سے عدم مطابقت ۔ توہمی عصبانیت ۔ سماجی خود آزاریت ۔معاشی عمل میں کمی ۔جنسی نا آسودگی ۔ ناکام معاشقے ۔جینیس کی نشانیاں: ''انا'' سے خلوص ۔ خود آگہی ۔نوع انسان کے کلی شعور سے توافق ۔فن کارانہ عظمت ۔ عظیم شخصیت ۔

نفسیات دانوں، فلسفیوں اور ماہرینِ سماجیات نے شخصیت اور اس کے مسائل کا اپنے اپنے مخصوص زاویۂ نظر سے جائزہ لیا ہے۔ ان میں سے ہر ایک نے شخصیت کے تعیّن میں کسی خاص پہلو کو نمایاں جگہ دی ہے۔ اسی وجہ سے شخصیت کی تعریف میں اختلاف نظر آتے ہیں۔ جدید تصورات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے Fact Finding Report میں شخصیت کی جو تعریف کی گئی ہے وہ زیادہ جامع اور قابلِ قبول ہے۔ اس کے الفاظ میں'' (شخصیت) سوچنے، محسوس کرنے اور عمل کرنے والا انسان ہے جو خود کو دوسرے افراد اور معروضات سے جُداگانہ فرد خیال کرتا ہے۔ انسان شخصیت نہیں رکھتا بلکہ وہ خود شخصیت ہوتا ہے'' (1)۔ شخصیت کی اصطلاح اس مفہوم میں کردار اور انفرادیت پر حاوی ہے۔ شخصیت کی پہچان میں نفسیاتی خصوصیات کا مطالعہ اگرچہ بُنیادی حیثیت رکھتا ہے لیکن اس مطالعے کو مکمل بنانے کے لیے سماجیات، تعلیم اور تمدنی انسانیات جیسے علوم سے مدد لینا ضروری ہے کیوں کہ شخصیت کی تعمیر میں محرک احتیاجیں اور میلان، ماحول کے تمدنی سانچے، مخصوص سماجی ادارے، اجتماعی مقصد، قدریں، اور زاویۂ نظر کے نمونے، گھریلو ماحول اور مدرسے کی نوعیت وغیرہ عوامل اس طرح مربوط ہوتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

کسی ادیب یا شاعر کی شخصیت کا مطالعہ ایک عام انسان کی شخصیت کے مطالعے سے مختلف اور زیادہ مشکل ہوتا ہے۔ یہاں شخصیت کے دوسرے اظہار سے واسطہ پڑتا ہے۔ ایک اظہار تو فن کار کا سماجی روّیہ ہے، دوسرا اظہار وہ ہے جو فن کی صورت میں ہوتا ہے۔ شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان میں سے کس اظہار کو اولیت دینی چاہیے، یہ ایک مختلف فیہ مسئلہ ہے۔ ماہرینِ نفسیات میں ایک طرف ینگؔ ہے جو فنی کارناموں کے مطالعے کی اہمیت پر زور دیتا ہے(2)۔ دوسری طرف فروئیڈؔ ہے جس کے خیال میں فنی تخلیق کا محرک جنس ہے اور اس ذریعے سے فن کار اپنی جنسی محرومیوں کی تلافی چاہتا ہے(3)۔ ایڈلرؔ کا نقطۂ نظر ان دونوں سے مختلف ہے۔ اس کے خیال میں فن کار اپنی ذہنی یا جسمانی کمتری خواہ وہ حقیقی ہو یا خیالی' دُور کرنے کے لیے تلافی کے طریقۂ کار پر عمل کرتا ہے، جس کے نتیجے میں ادب یا فن کی تخلیق ہوتی ہے(4)۔ جدید ماہرینِ نفسیات میں اے۔اے برلؔ کا یہ خیال ہے کہ شاعر یا فن کار غیر شعوری احساسِ گناہ کا شکار ہوتا ہے۔ فن میں خواہش اور تصورات کے خلاف اپنے غیر شعوری خود دفاعی ردِّ عمل کی عکاسی کرتا ہے۔ شخصیت کے مطالعے کے یہ سب طریقے

ادھورے اور یک طرفہ ہیں اور انھیں یک جا کیے بغیر صحیح نتیجوں پر پہنچنا ممکن نہیں ہے۔ شخصیت کے بعض پہلو جو سماجی رویے میں ظاہر ہوتے ہیں، فن میں اجاگر نہیں ہونے پاتے۔ اس طرح سماجی زندگی میں خارجی حالات اور ماحول کے بعض اثرات شخصیت کے آزادانہ اظہار میں رکاوٹ ثابت ہوتے ہیں اور اس کے دَبے ہوئے یا چھپے ہوئے پہلو فن میں اپنے نکاس کی راہ نکال لیتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ دیے ہوئے حالات میں فرد کا رویہ اس کی شخصیت کو ظاہر ہی کرے بلکہ کبھی اس کے برخلاف وہ اس کی ذات یا انا کو تہہ در تہہ پردوں میں چھپا دیتا ہے۔ فن کا مطالعہ بھی ایسا ہی ہے وہ کبھی فن کار کی شخصیت کو آئینہ دکھاتا ہے تو کبھی اس پر نقاب ڈال دیتا ہے۔ فن کہاں نقاب ہے اور کہاں آئینہ یہ جاننے کے لیے تخلیقی عمل سے آگاہی اور فن کار کے نفسیاتی کردار کے ذریعے اس کے ذہن تک رسائی حاصل کرنا ضروری ہے۔

فانؔی کا شمار اُردو کے منفرد غزل گو شاعروں میں ہوتا ہے۔ اردو شاعری کی معدودے چند آوازوں میں ان کی بھی ایک آواز تھی۔ ان کے رویّوں اور عمل سے جس کا اظہار ہوتا رہا، اس مطالعے کے بنیادی اجزا نسل، بچپن کی تربیت اور ماحول کے اثرات ہیں۔

شوکت علی خاں فانؔی نسلاً پٹھان تھے۔ جمال الدین افغانی، جے۔ پی۔ فیریر اور دوسرے مورخوں نے افغانوں کی نسلی خصوصیات پر روشنی ڈالتے ہوئے جہاں ان کی شجاعت، خودداری، آزادی پسندی، مذہبی رواداری اور کشادہ مزاجی کا خاص طور پر ذکر کیا ہے، وہیں ان کے مزاج کی سیمابیت، مہم جوئی، انتہا پسندی، جذباتیت، ظلم، بے رحمی، بے وفائی اور جذبۂ انتقام جیسی صفات کی بھی نشان دہی کی ہے (5)۔ ہندوستان کی آب و ہوا اور تاریخی و سماجی موثرات نے انھیں تعیش پسند بنا دیا تھا۔ نسلی خصوصیات کی توریث کا عمل بہت پیچیدہ ہوتا ہے۔ ماحول، بچپن کی تربیت، سیاسی سماجی اور معاشی حالات بعض خصوصیات کو دبا دیتے ہیں اور بعض کی صورت اس طرح بدل دیتے ہیں کہ انھیں پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔

فانؔی نے اپنے افغانی النسل ہونے کا ذکر خاص طور پر کیا ہے۔ انھیں اپنے والد کی سیرت میں جو اَوصاف نمایاں نظر آئے وہ ان کی شرافت، دیانت، غیرت اور جرأت ہیں (6)۔ فانؔی کے تذکرہ نگاروں نے ان کے کردار کی جس خصوصیت پر زور دیا ہے وہ ان کی خودداری ہے۔ فانؔی کے کردار کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ اس وصف کی حقیقی نوعیت کیا تھی۔ جب ہم فانؔی کی سرگذشت پر نظر ڈالتے ہیں تو اس جذبے کا اظہار اکثر منفی

سمت میں مِلتا ہے۔ یہ بندگی میں آزاد و خود بیں بنانے والی خودداری ہے جو مسافر کو منزل سے اُلٹے قدموں لوٹا دیتی ہے۔ اس میں درِ کعبہ کھولنے کی جرأت مفقود ہے۔ فانی کی خودداری میں بظاہر غرور کا شائبہ نہ تھا لیکن وہ اِنکسار اور عاجزی کا اظہار بھی نہیں کرتے تھے۔ وہ خوشامد سے بالعموم پرہیز کرتے رہے اور اس کی وجہ سے بنتے کام بگاڑ لیے، لیکن اپنے محسنوں کی مَدح و توصیف اس طرح کی ہے کہ خوشامد کا پہلو نمایاں ہو گیا ہے (7)۔ فانی کو اپنے وقار کا بے حَد پاس تھا۔ وہ اتنے حساس واقع ہوئے تھے کہ بعض اوقات محض مفروضوں اور بے بنیاد قیاسوں پر کسی معاملے کو عزتِ نفس کا مسئلہ بنا لیتے تھے اور اپنے فوری ردِّ عمل کا اظہار کر دیتے تھے۔ آگرے کے آخری زمانۂ قیام میں وہ سخت مالی مشکلوں کا شکار ہو گئے تھے۔ ایک دوست نے انھیں ایک نواب صاحب کے لڑکے کی اتالیقی پر مامور کرانا چاہا لیکن انھوں نے محض اس بنا پر اس خدمت کو قبول کرنے سے انکار کیا اور وہاں سے چلے آئے کہ انھیں جو تنخواہ دی جا رہی تھی وہ انگریزی کے استاد سے کم تھی (8) میرؔ اور غالبؔ کی زندگی میں بھی ایسے واقعات مِل جاتے ہیں۔ فانی کا جذبۂ خودداری غالبؔ سے مختلف تھا اور میرؔ کی طرح اس جذبے میں شکست خوردگی کا احساس بھی شامل تھا۔ ایک بار ہزیمت اٹھا کر پَست ہمت ہو جانا، شاید یہ بات نسلی تقدیر سے ان کے حصے میں آئی تھی۔ زک اٹھانا ان کے لیے عزتِ نفس کے مغائر تھا اور شکست کے خوف نے انھیں مصیبتوں کا متحمل اور صَبر وضبط کا خُوگر بنا دیا تھا۔

افغانوں کے مزاج کی متضاد خصوصیات کی نمائندگی حافظ رحمت خاں اور غلام قادر روہیلہ کے کرداروں میں ہوتی ہے۔ ایک نے عزّتِ نفس کی خاطر اپنی جان قربان کر دی، دوسرے نے جذبۂ انتقام سے مغلوب ہو کر بے وفائی، بے رحمی اور ظلم کا راستہ اختیار کیا۔ ان متضاد اعمال اور نتائج کا نفسیاتی محرک مشترک ہے اور وہ ہے عشقِ ذات جو متذکرہ کرداروں میں سادیت (Sadism) یا اس کی مرتفع شکل خود آزاریت (Masochism) کا روپ بَن کر ظاہر ہوئی۔ فانی کی خودداری بھی خود آزاریت سے پیدا یا اس پر منطبق ہونے والے ''عشقِ ذات'' (Narcism) کا مظہر تھی۔ فانی کے مزاج اور کردار کی اس خصوصیت کا تجزیہ کرنے کے لیے سب سے پہلے ان کے بچپن اور ماحول پر نظر ڈالنی چاہیے۔

فانی کے والد شجاعت علی خاں ایک سخت گیر اور کھرے پٹھان تھے۔ حیرتؔ بدایونی نے ان کی تصویر ان لفظوں میں کھینچی ہے:

''......قوم کے پٹھان، مذہب کے اہلِ حدیث اور پیشے کے زمیندار، اس کے اوپر سے داروغہ جی بھی۔ مطلب یہ ہے کہ نیم چڑھا کریلا بھی تھے اور سونے پر سُہاگہ بھی، اب آپ سمجھ سکتے ہیں کہ ایسی خصوصیات کا جامع انسان کیسا تندمزاج، کتنا درشت خو اور کس قدر کٹر ہوگا''(9)۔

ہمیں فانی کے بچپن اور ان کی نوجوانی کے جو واقعات معلوم ہوسکے ہیں، ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے والد سے بہت ڈرتے اور گھبراتے تھے۔ شجاعت علی خاں گو محبتِ پدری سے عاری نہیں تھے لیکن اولاد کی تربیت اور تعلیم کے خیال سے کبھی ضرورت سے زیادہ سختی بَرتنے لگتے۔ انھیں شاعری سے نفور تھا۔ جب یہ معلوم ہوا کہ فانی شعر کہنے لگے ہیں تو بَرافروختہ ہوکر ان کی بیاض نذرِ آتش کردی اور اس مشغلے سے دور رہنے کی سخت تاکید کی۔ والد کے خوف سے فانی چھپ کر شعر کہتے رہے اور ایک مدت تک نہ تو کسی مشاعرے میں شریک ہوئے اور نہ رسالوں میں اپنا کلام چھپوایا۔ اس وقت کے طرزِ معاشرت میں باپ کی حیثیت خاندان میں حاکمِ اعلیٰ کی ہوتی تھی جو محبت کیے جانے سے زیادہ تعظیم کے قابل ہستی ہوتی تھی۔ اس ماحول میں شجاعت علی خاں اور فانی کے درمیان جو فاصلہ تھا اس کا اندازہ ضیا احمد بدایونی کے بیان کردہ اس واقعے سے ہوسکتا ہے:

''...... جب وہ بریلی کالج میں زیرِ تعلیم تھے، ان کی والدہ علیل ہوگئیں، جس پر والد نے فانی کو بدایوں طلب کیا۔ یہ کچھ دیر کر کے آئے تو والد نے نہایت سخت سُست کہا، مگر اس خدا کے بندے نے آنکھ اوپر نہ اٹھائی اور کمالِ ادب کے ساتھ دونوں سے اپنی کوتاہی کی معافی مانگی''(10)۔

اس زمانے میں متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں میں یُوں بھی شوہر اور بیوی میں حاکم ومحکوم کا سا تعلق ہوتا تھا۔ شجاعت علی خاں کے مزاج کی کیفیت کا لحاظ کرتے یہ قیاس کرنا بے جا نہ ہوگا کہ فانی کی والدہ انھیں وہ محبت نہ دے سکی ہوں جس کے لیے وہ فانی کے لیے خارج میں ایک چاہنے اور چاہے جانے والا وجود بَن سکتیں۔ اس سلسلے میں فانی کے ابتدائی کلام میں عورتوں کی بے چارگی اور مردوں کے مظالم کا ذکر قابلِ توجہ بن جاتا ہے۔

دُکھ عورتوں کے سُو زبانی ان کی　　　سُننے کے قابل ہے کہانی ان کی
ٹیڑھے ہیں تو کون بَل نکالے ان کے　　　سیدھے ہیں جو مرد مہربانی ان کی

اور

محکوم ہے حاکم کی حکومت کا شکار	کم زور' زبردست کی قوت کا شکار
تھوڑی ہے جو نہ ہو عورتوں پر سختی	جب تک ہیں یہ مَردوں کی جہالت کا شکار

(دیوان قدیم)

ان اشعار سے اس گھریلو فضا کی تصویر بھی سامنے آجاتی ہے جس میں فانی نے پیدائش کے بعد ابتدائی سانسیں لی ہوں گی۔ فانی کی ''نرگسیت'' کی بنیاد' جو آگے چل کر مختلف صورتوں میں ظاہر ہوئی ایسے ہی حالات میں تلاش کی جاسکتی ہے۔

فانی کے بچپن اور جوانی کے واقعات سے پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے اپنے ماں باپ کی خوش نودی حاصل کرنے کے لیے ان کی مرضی کو اپنے اِرادوں اور اپنی خواہشوں پر مقدّم رکھا۔ شجاعت علی خاں اور فانی کے خیالات' جذبات اور رُجحانات میں بڑا بُعد تھا۔ مکتب کی تعلیم ختم کر کے جب فانی نے کالج میں داخلہ لیا اور وہ دُنیا دیکھی جو شجاعت علی خاں نے نہیں دیکھی تھی تو وہ ذہنی اعتبار سے اپنے والد سے اور بھی دُور ہوتے گئے۔ لیکن اس اختلاف سے جو امکانی تصادم واقع ہوسکتا تھا' فانی نے ہمیشہ اس سے بچنے کی کوشش کی' اس لیے کہ وہ اپنے والدین کی محبت اور ہمدردی کھونا نہیں چاہتے تھے۔ دوسری طرف شجاعت علی خاں' فانی کو وہ کچھ بنانا چاہتے تھے جو خود نہیں بن سکے تھے لیکن وہ یہ دیکھنے سے قاصر رہے کہ فانی کیا بن سکتے ہیں۔ اِس صورتِ حال نے جہاں فانی کو دروں بیں بنادیا وہیں اِن کی زندگی میں' اَن جانے خوف کا عنصر بھی شامل کر دیا۔

فانی کے کردار کی صحت مند تعمیر میں ہمیشہ یہ خوف حائل اور مانع رہا کہ' کہیں لوگ میرے بارے میں بُری رائے قائم نہ کریں' اور وہ دوسروں کی نظروں میں اچھا اِنسان دکھائی دینے کی شعوری کوشش کرتے رہے۔ انھوں نے اپنی شرافت اور خودداری کا رُخ دُنیا کے آگے پیش کیا۔ اِس کے لیے اُنھیں اپنے کئی موقتی جذبات کا گلا گھونٹنا پڑا اور انھوں نے ایذائیں اور مصیبتیں اُٹھائیں۔ فانی کے سبھی دوست اور جاننے والے ان کی سیرت کے اِس وصف کو سراہتے ہیں۔ اس وصف کا دوسرا پہلو یہ تھا کہ وہ اپنے جذبات اور خیالات کے اظہار میں بہت محتاط واقع ہوئے تھے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ انھیں اپنی زندگی میں دوستوں کی غمّازی کے بعض ایسے تلخ تجربے ہوئے تھے جن کی یاد ان کے ذہن سے کبھی محو نہ ہوسکی

تھی۔ ''دیوانِ فانی'' میں ایک نظم غمازی کی مذمت میں ہے' اس کے ساتھ یہ قطعہ بھی درج ہے:

میرے اشعار بد اخلاقیِ غمازی پر سُن کے جو مجھ سے بگڑ جائے' اُسے کیا کہیے
اُس کو دیوانہ' مری نظم کو 'ہُو' کیجیے فرض یا اِسے چور کی داڑھی' اُسے تنکا کہیے

(دیوانِ قدیم)

ایسے ہی تجربوں نے انھیں عام زندگی میں اِس درجہ محتاط بنا دیا تھا کہ وہ کسی سے اپنے دل کی بات کہتے ہوئے ڈرتے تھے۔ خطوط میں بھی وہ احتیاط کا دامن تھامے رہتے ہیں۔ حکیم مختار احمد کے نام ایک خط کی یہ عبارت مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہے:

''...... حیدر آباد کا قصہ بلا تامّل فسخ کر دو۔ اس مشورے کا سبب کبھی زبانی کہوں گا''(11)۔

اب میکشؔ اکبر آبادی کے الفاظ میں فانیؔ کی یہ تصویر مُلاحظہ کیجیے:

''فانیؔ صاحب کا سمجھنا مشکل تھا۔ ان کی آنکھیں چھوٹی تھیں۔ ان کا چہرہ سنجیدہ اور پُر وقار تھا۔ نہ ان کے چہرے سے' نہ ان کی آنکھوں سے ان کے جذبات کا اظہار ہوتا تھا۔ وہ سب کو دیکھ لیتے مگر دوسرے لوگ یہ نہ سمجھتے کہ انھوں نے کیا دیکھا اور کیا سمجھا۔ سنجیدگی اور وقار کے ساتھ ایک اور کیفیت ان پر حاوی رہتی۔ میں اِس کیفیت کا نام نہیں جانتا مگر جیسے وہ ہر بات کو راز سمجھ رہے ہیں اور راز کی طرح ظاہر کر رہے ہیں' جیسے انھیں کوئی دیکھ تو نہیں رہا ہے۔ کوئی ان کی بات سُن تو نہیں رہا ہے''(12)۔

دوسروں کی نظر میں اچھا انسان بننے کی کوشش میں ''خوف'' کے علاوہ ''خودنُمائی'' کے جذبے کو بھی دخل تھا جو فانیؔ کی زندگی میں ''خودداری'' کے پہلو بہ پہلو نظر آتا ہے۔ فانیؔ کو اپنی خاندانی شرافت اور امارت کا شدید احساس تھا۔ یہ احساس ان کی ذات سے اِس درجہ پیوست ہو گیا تھا کہ وہ کبھی اپنے وجود کو اِس نسبت سے جُدا کر کے نہیں دیکھ پاتے تھے۔ یہاں تک کہ انتقال سے چند ماہ پہلے جب انہوں نے مُدیر ''نگار'' کی فرمائش پر اپنی زندگی کے مختصر حالات قلم بند کیے تو اپنے افغانی النسل ہونے، اَجداد کی دربارِ دہلی سے وابستگی اور پردادا کی امارت کا ذِکر کرنا نہیں بُھولے(13) سبطین احمد نے فانیؔ کی خودنُمائی اور انفرادیت پسندی کا ذِکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''فانی کی فطرت اپنی انفرادیت ہر جگہ نمایاں کرنا چاہتی تھی۔ ان کا طرزِ بُودوباش اوران کا اندازِ گفتگو ایک شان انانیت رکھتا تھا۔لباس میں تکلف ہوتا تھا۔ کمرہ بہت آراستہ رکھتے تھے۔مَردانے میں آتے تو کبھی بغیر اچکن پہنے نہ آتے۔ بات کرتے تو آہستہ۔ کبھی غصہ نہ آتا۔ بازاری الفاظ یا سوقیانہ کلمے منہ سے نہ نِکلتے۔کہیں ہوتے ہر صحبت میں نُمایاں نظر آتے۔

...... فانی کا طرزِ گفت وشنید بڑے بڑے خودسَروں کو ان کا احترام کرنے پر مجبور کردیتا تھا۔خودنُمائی کی ایک شان یہ بھی تھی کہ وہ بڑے شاہ خرچ تھے۔ اگر جیب یاوری کرتی تو وہ شہزادوں کی سی زندگی بَسر کرتے۔لکھنؤ وکالت کرنے گئے تو جاتے ہی سوا سو روپے ماہوار کی کوٹھی کرایہ پر لی۔بمبئ گئے ...... چندروزہ قیام میں کئی ہزار اُڑادیے''(14)۔

فانی کے اِس جذبۂ خودنمائی میں بھی اِسی عشقِ ذات کا اظہار ہوتا ہے۔اس کی تشکیل میں اس معاشرے اور ماحول کا بھی بڑا حصہ ہے جس میں انھوں نے اپنا بچپن بَسر کیا۔فانی اِسلام نگر میں پیدا ہوئے تھے جہاں اُن کے والد پولیس اِنسپکٹر تھے۔ایک چھوٹے سے قصبے میں پولیس اِنسپکٹر اپنے وقت کا بادشاہ ہوتا ہے۔ اسلام نگر سے بدایوں آکر شجاعت علی خاں اپنی آبائی حویلی میں مقیم ہوگئے تھے۔ سیاسی تبدیلیوں نے اگر چہ اس خاندان کے سَماجی مرتبے اور معاشی حالت کو سخت دھکّا پہنچایا تھا،اس کے باوجود جو جائیداد بچ رہی تھی وہ متوسط درجے کی زندگی بَسر کرنے کے لیے کافی تھی۔خاندانی اورنسلی شرافت کا احترام ابھی سماج میں باقی تھا۔ اِس ماحول میں فانی کی ابتدائی نشوونُما ہوئی اوراس کے زیرِ اثر ان کی Status Personality تشکیل پائی۔تعلیم ختم کرنے کے بعد بعض خاص حالات کے تحت فانی نے اپنے والد کے منشا کے خلاف ایک اسکول میں مُلازمت اختیار کرلی تھی(15)۔مدرسے کی چاردیواری کے اندر استاد کو عزّت واحترام مِل جاتا ہے لیکن معاشی حیثیت سے سماج میں وہ نہ صرف اپنے آپ کو کمتر محسوس کرتا ہے بلکہ اس کی حیثیتِ عرفی بھی مُشتبہ رہتی ہے۔اس وقت فانی کو شاعر کی حیثیت سے کوئی مقام حاصل نہیں ہوا تھا۔اِن حالات میں وہ اس سماجی مرتبہ پر قناعت نہیں کرسکتے تھے جوانھیں ایک مُدرس کی حیثیت میں حاصل تھا۔چناں چہ انھوں نے استعفیٰ دے کر قانون کی تعلیم حاصل کی اور وکالت کا پیشہ اختیار کیا(16)۔ہم یہ جانتے

ہیں کہ وکالت کا کاروبار فانؔی سے کبھی نہیں چل سکا۔ رفتہ رفتہ انھیں اس پیشے سے نفرت سی ہو گئی ۔لیکن وکیل کے سماجی مرتبے نے انھیں اس پیشے سے وابستہ رہنے پر مجبور کیا اور رسالوں میں اِن کا کلام ''شوکت علی خاں فانؔی بی۔اے۔ایل ایل۔بی۔وکیل'' کے نام سے شائع ہوتا رہا ۔ فانؔی اس سماجی مرتبے سے بھی مُطمئن نہیں تھے۔ انھیں بعد کو شاعر کی حیثیت سے کافی عزّت اور شہرت حاصل ہوئی لیکن عام لوگوں کی داد و تحسین سے انھیں کوئی خوشی نہیں ہوتی تھی ۔ اس وجہ سے وہ مشاعروں سے دُور بھاگتے رہے۔ شاعروں میں سماجی رُتبے کے اعتبار سے داغؔ ان کے آئیڈیل تھے، وہ چاہتے تھے کہ انھیں بھی کوئی امیر کبیر قدرداں مِل جائے اور وہ فکرِ معاش سے بے نیاز رہ کر صرف شعر کہتے رہیں۔ مہاراجہ کشن پرشاد کے دربار میں پہنچ کر فانؔی نے خود اپنے الفاظ میں ان خوابوں کی تعبیر سی دیکھی جو (انھوں نے) شاہانِ مغلیہ کے درباروں سے متعلق دیکھے تھے۔ اس اپنے خیال کو مجسم ہوتے پایا جو بارہا (ان کی) قوتِ متخیلہ نے اُمراءِ سَلف کے درباروں کی نسبت (ان کے) دِل میں قائم کر رکھا تھا (17)۔

مہاراجہ نے فانؔی کو ایسے وقت سہارا دیا جب کہ معاشی اعتبار سے وہ بے حد تباہ حال ہو چکے تھے (18)۔ فانؔی زندگی بھر ان کے احسان مند رہے۔ پھر انھیں محکمۂ تعلیمات میں مُلازمت مِل گئی۔ اسی زمانے میں ان کی رسائی معظم جاہ بہادر کے دربار میں ہوئی (19)۔ ایک نیم خود مختار ریاست کے شہزادے کی مُصاحبت کے علاوہ ریاست کے رؤسا اور امرا کی رفاقت نے انھیں سچ مُچ اس دُنیا میں پہنچا دیا جہاں پہلے صرف عالمِ تصوّر میں ان کا گزر ہوتا تھا۔ یہی کشِش تھی کہ کسی مالی فائدے کی امید کے بغیر وہ تادمِ آخر اس دربار سے وابستہ رہے۔ اس سلسلے میں فانؔی کی زندگی کا یہ واقعہ نفسیاتی اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے جسے تابشؔ دہلوی نے اپنے ایک مضمون میں قلمبند کیا ہے.

''ایک دفعہ (فانؔی نے) مجھ سے پُوچھا: تابشؔ تم پر کبھی ایسا بھی واقعہ گزرا ہے کہ تم اکثر آدمیوں کو، اکثر مقامات کو دیکھ کر ایسا محسوس کرتے ہو کہ یہ آدمی اور یہ مقام پہلے کہیں تم نے دیکھا ضرور ہے۔ مَیں نے کہا: 'ہاں، آدمیوں اور بعض واقعات کی حَد تک تو ایسا محسوس ہوتا ہے، کہنے لگے: 'میں دہلی کے لال قلعہ میں گیا اور دیوانِ خاص کے قریب جن عمارتوں میں سے ایک نہر بہتی ہے ان کو دیکھ کر یہ معلوم ہوا کہ یہ میرا محل ہے اور میں یہاں اُٹھتا بیٹھتا تھا۔ غرض یہ جذبہ

مجھ پر اس قدر طاری ہوا کہ میں بے اختیار رو دیا اور بہت دیر تک وہاں بیٹھ کر ان مقامات کو دیکھتا رہا۔ وہاں سے اُٹھ کر اپنی حماقت پر خوب ہنسا، تھوڑی دیر بعد کہنے لگے: 'بتا سکتے ہو کیا بات ہے؟ میں معذور ہوں، فرمایا:' قرآن میں ایک آیت ہے۔ اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ ہم اس بات پر قادر ہیں کہ ہر رُوح کو جدید طور پر دوبارہ خلق کریں۔ شاید یہ دُنیا اور اس دُنیا کی ہر چیز اللہ تعالیٰ نے اپنی قدرت دکھانے کے لیے خدا جانے کتنی دفعہ خلق کی ہو اور ہم سب بھی جدید طور پر خَلق ہوئے ہوں اور پچھلی باتیں ایک خواب کی سی کیفیت لیے ہوئے محسوس کرائی جاتی ہوں کہ ہم نے یہ تمام چیزیں اس سے قبل ہی کہیں دیکھی ہیں، ذرا وقفے کے بعد کہا۔' واللہ اعلم بالصواب''(20)۔

یہاں یہ سوال غور طلب نہیں ہے کہ آیا فاؔنی تجدیدِ زندگی میں اعتقاد رکھتے تھے۔ قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ تجدیدِ زندگی کے احتمال کے ساتھ وہ خود کو پچھلے جنم میں تختِ دہلی پر متمکن دیکھ رہے تھے۔ اس ذہنی کیفیت کو جاننے کے بعد جو اُن کے شاہانہ مزاج سے توافق رکھتی ہے، زندگی میں فاؔنی کے بعض رویّوں کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے اور یہ بات تعجب خیز نہیں رہتی کہ انھوں نے اَجداد سے مِلی ہوئی دولت کِس لیے ناعاقبت اندیشی کے ساتھ پانی کی طرح بہادی، ذہانت اور صلاحیت رکھنے کے باوجود کسبِ معاش کے موزوں وسائل سے مناسب طور پر استفادہ نہ کر سکے اور مقروض ہو کر ظاہری شان وشوکت برقرار رکھنے کی کوشش کرتے رہے۔ مختصر یہ کہ وہ ایک عام آدمی کی طرح زندگی بسر نہ کر سکے یا دوسرے الفاظ میں یُوں کہا جا سکتا ہے کہ اپنے زمانے، ماحول اور حالات کے ساتھ مطابقت پیدا نہیں کر پائے۔

فاؔنی نے ایک ایسا زمانہ پایا جب کہ سماجی مراتب کا توریثی نظام ٹوٹ رہا تھا۔ نئے سماجی رشتے اور مراتب قائم ہو رہے تھے جن کی شکل پوری طرح واضح نہیں ہونے پائی تھی۔ نظمِ حیات کا کوئی خاکہ مربوط نہیں تھا۔ جیسا کہ رالف لنٹن نے لکھا ہے(21) ایسے حالات میں فرد کو ایک طرف تو انتخاب سے کام لینا پڑتا ہے، دوسری طرف وہ یہ بھروسا نہیں کر سکتا کہ اس کا انتخاب دُرست ہے اور یہ کہ معاملاتِ زندگی میں دوسروں کا جوابی رویّہ وہی ہوگا جس کی وہ توقع رکھتا ہے۔ ایک خاص ماحول سے نِکل کر جب فاؔنی نے عملی دُنیا میں قدم رکھا تو انھیں زندگی کے بارے میں اپنے تصوّرات کا شیش محل ٹوٹتا نظر آیا۔ ایسے زمانے میں جب کہ

معاشرتی اور معاشی قدریں تیزی سے بَدل رہی ہوں کوئی شخص اپنے معیار کو بدلنا نہ چاہے تو اس کی اعصابی صحت کا برقرار رہنا ممکن نہیں۔ ایسی ہی صُورتِ حال نے فانؔی کو سماجی خود آزاریت اور توہمی عصبانیت (Obsessional Neurosis) کا شکار بنا دیا تھا۔ اس کے اثرات ان کی زندگی اور شاعری دونوں میں نظر آتے ہیں۔ ''شاعری'' اور ''عزّتِ نفس'' ان کی وہ کمزوریاں تھیں جن کی خاطر انھوں نے اپنی مادّی خوش حالی کی قربانی دی اور اس کے معاوضے میں اپنی خودداری، شرافت اور بلند کردار کی داد پا کر عشقِ ذات کے جذبے کو رام کیا۔ وہ ایک دبے ہوئے جذبۂ بغاوت کے ساتھ جبرِ تقدیر کے آگے سرِ تسلیم خَم کرتے رہے۔ اُمید و بیم کی حالت نے اتنا طول کھینچا کہ زندگی فقط انتظار کا نام بن کر رہ گئی۔ زندگی کے بعض حادثات نے ان کی نرگسیت کو مجروح کر دیا تھا جس کی وجہ سے وہ خود آزار بن گئے تھے۔ یہ مجروح نرگسیت کا اقتضا تھا کہ وہ غیر شعوری طور پر قابلِ حصول لذّتوں کو مُلتوی کرتے رہے یا ان سے راہ کترا کر نِکل گئے۔ دیکھنے والوں نے اسے طبیعت کے استغنا پر محمول کیا حالاں کہ وہ دِل سے زندگی کی مادّی مسرّتوں کو آخری قطرے تک نچوڑ لینا چاہتے تھے۔

ایک غیر شعوری خوف نے انھیں حظ اُٹھانے سے باز رکھا...... کہیں یہ لذتیں ختم نہ ہو جائیں اور میَں ان سے ہمیشہ کے لیے محروم ہو جاؤں۔ فانؔی طویل عرصے تک اِس ''کیفیتِ التوا'' سے لذتِ ایذا اُٹھاتے رہے اور جب حقیقی لذّتوں کی طرف ہاتھ بڑھایا تو محسوس کیا کہ انھیں اتنا زیادہ انتظار نہیں کرنا چاہیے تھا۔ جی نڈھال اور قویٰ مضمحل ہو چکے تھے۔ فانؔی کی سماجی خود آزاریت، توہمی عصبانیت کی صُورت میں ظاہر ہوئی۔ وہ اکثر یہ محسوس کرتے تھے کہ ان کے کام بن کر بگڑ جاتے ہیں (22) ہم جب ان کی زندگی کے واقعات میں اس کے اسباب تلاش کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اکثر وہ خود ہی اپنے تعیشات، تساہل یا توہمات کی وجہ سے اپنے کام بگاڑتے رہے۔ اپنی دانست میں وہ ایک غیور انسان کی طرح زندگی بَسر کرنے کی امکانی کوشش کرتے رہے۔ ان کے اخلاقی معیارات، اقدار کے تصوّر اور وقتی خواہشوں کے پیچھے جو غیر شعوری عوامل کارفرما تھے، ان سے وہ خود بے خبر تھے۔ فانؔی کے نیوراسِس کا اہم سبب یہی تھا کہ ان کی ''اَنا'' نے سماجی مطالبات سے مطابقت پیدا کرنے کے جو طریقے اختیار کیے وہ غلط اور نامُناسب تھے۔ عصبانیت نے ان کے مزاج کو ایسے سانچے میں ڈھال دیا تھا کہ ہر لذّت بے لذّتی محسوس ہوتی تھی اور رَد کر دی جاتی تھی۔ عصبانیت رفتہ رفتہ ایک مستقل ذہنی فساد (Perversion) بَن گئی اور وہ تکلیف میں

لذّت محسوس کرنے لگے، خود آزار بن گئے۔ معاشی عمل کا محرک کمزور پڑ گیا۔ فرؔوئیڈ نے نرگسی کردار کی یہ خصوصیت بتائی ہے کہ وہ اپنی خودداری کو برقرار رکھنے کے لیے پوری طرح دوسروں پر انحصار کرتا ہے۔ اس مزاج کے لوگوں کو تحفظ اور اطمینان کا احساس اسی وقت ہوتا ہے جب وہ دوسروں کی طرف سے اپنے لیے محبت، احترام، اعانت اور حوصلہ افزائی محسوس کرتے ہیں۔ وہ ان بچوں کے مانند ہوتے ہیں جو ''ابتدائی نرگسیت'' کے انتشار پر خود کو معروضاتِ محبت کے حوالے کر دیتے ہیں۔ اِس طرح اپنی کھوئی ہوئی خودداری کو دوبارہ حاصل کر لیتے ہیں(23)۔ تمدنی اعتبار سے یہ میلان بالعموم ایسے افراد میں پایا جاتا ہے جن کی ابتدائی نشو ونما ایسے چھوٹے خاندانوں میں ہوتی ہے جن کا طرزِ بُو دوباش معاشرے کے عام طریقوں سے ہٹا ہوا ہوتا ہے۔ بڑی عمر کو پہنچ کر وہ معاشرے میں خود کو تنہا محسوس کرتے ہیں۔ انھیں کوئی ایسا ہمدرد مِل جاتا ہے جو اُن کی ذات سے محبت کرتے ہوئے ان کی صلاحیتوں کا قدرداں ہو تو وہ اس کے ساتھ خاص جذباتی وابستگی پیدا کر لیتے ہیں۔ فانؔی کی معاشی تگ و دو ایسے سہاروں کی تلاش تک محدود رہی۔ زندگی کے مختلف مرحلوں میں انھیں مولوی الطاف حسین، رائے لچھمن پرشاد، مہاراجہ کشن پرشاد اور میر ہاشم علی خاں جیسے ہمدرد، رفیق اور سرپرست ملتے رہے۔ فانؔی جہاں کہیں رہے ان کا دائرۂ احباب محدود اور مخصوص رہا۔ وہ اپنے دوستوں کو عزیز رکھتے تھے اور جواب میں ان سے کچھ زیادہ ہی خلوص، بے غرضی اور وفاداری کے طالب رہتے تھے اس لیے انھیں اکثر مایوسی ہوتی تھی۔ فانؔی کی جنسی اور عشقیہ زندگی بھی تشنہ کامیوں اور محرومیوں سے عبارت ہے۔ جنسی زندگی پر معاشرے کے حالات، گھریلو ماحول اور ابتدائی تربیت کے گہرے اثرات پڑتے ہیں۔ شکست خوردگی کا احساس فانؔی کو اپنے زمانے اور ماحول سے مِلا تھا۔ بچپن میں خاندانی مناقشات اور والد کی سخت گیری کی وجہ سے انھیں صحت مند ذہنی فضا میسّر نہیں آسکی تھی۔ فانؔی کی ابتدائی تعلیم گھر ہی پر ہوئی (24) اس زمانے میں ہم سِن بچوں کے ساتھ کھیل کود کے مَواقع کم حاصل رہے۔ ان حالات میں کسی ''نادیدہ دوست'' کا ان کے لیے حقیقی وجود بَن جانا قرینِ احتمال ہے جو ڈاکٹر چیسر کے مطابق خود بچے کی دوسری ''اَنا'' یا اس کا ''ہم زاد'' ہوتا ہے(25)۔ بچپن ہی میں اُردو اور فارسی کی عِشقیہ شاعری کے مطالعے نے اس ''نادیدہ دوست'' کو ایک کم سِن خیالی محبوب کی شکل دے دی۔ غالؔب کی طرح گیارہ برس کی عمر ہی میں فانؔی بھی عاشقانہ شعر کہنے لگے تھے۔ بنتِ غم سے فانؔی کی محبت اور اس کے اَلم ناک انجام کی روایت عام طور پر مشہور

ہے(26)۔اس روایت کا یہ رُخ قابلِ توجہ ہے کہ آگ دونوں طرف برابر نہیں تھی۔عشق ایک کے لیے شعلۂ جوالا تھا جس نے اس کے وجود کو خاکستر میں تبدیل کر دیا۔دوسری طرف صرف دبی ہوئی چنگاریاں تھیں جو فانی کو موم کی طرح پگھلاتی رہیں۔اس حادثے کے بعد فانی کی شادی ان کے والد کی مرضی سے انجام پا گئی۔فانی کی ازدواجی زندگی میں بظاہر کوئی ناخوشگوار واقعہ نظر نہیں آتا۔لیکن ہم فانی کے اس رویّے کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ شادی کے بعد زیادہ تر وہ بیوی اور خاندان سے دور رہے اور دور رہنے کی کوشش کرتے رہے۔جہاں کہیں بھی رہے، جنسی آسودگی کا سامان فراہم کر لیا۔اسی زمانے میں تقن جان اور نور جہاں یکے بعد دیگرے ان کی زندگی میں داخل ہوئیں۔ان معاشقوں میں چاہنے سے زیادہ چاہے جانے کا پہلو نمایاں ہے(27)۔تقن جان' راجہ صاحب محمود آباد کی ملازم تھی اس کے باوجود فانی سے محبت کرتی تھی اور چاہتی تھی کہ فانی اس سے نکاح کر لیں۔مختلف سماجی اور اخلاقی مصلحتوں نے فانی کو تماشائے لبِ بام سے آگے بڑھنے نہ دیا لیکن آتشِ نمرود خود ان کے دل میں بھڑک رہی تھی وہ اپنی آگ میں آپ جَل بجھے۔فانی نے لکھنؤ کی رہائش ترک کر دی۔کچھ دنوں بعد تقن جان کا انتقال ہو گیا۔اس کے بعد جب فانی اٹاوہ پہنچے ہیں تو دیکھنے والوں کا بیان ہے کہ ان کی حالت بہت غیر تھی۔یہاں نُور جہاں نے انھیں سہارا دیا(28)اور زخم پر مرہم رکھا۔اٹاوے میں فانی کا قیام چار برس رہا۔اس زمانے میں بھی ان کی بیوی بدایوں میں مقیم رہیں۔نور جہاں سے فانی کے روابط زیادہ عرصے تک استوار نہ رہ سکے۔وہ داغِ ناکامی اپنے سینے میں چھپائے آگرہ روانہ ہوئے۔

فانی کے یہ ادھورے اور ناکام معاشقے ان کی داستانِ حیات کا ایک مُستقل باب ہیں۔فانی کے اولین عشق کے اندوہ گیں انجام کی ساری تفصیلات ہمارے علم میں نہیں ہیں۔شواہد سے اِتنا ضرور پتہ چلتا ہے بنتِ عم کی موت ایک ایسا سانحہ تھا جس کا داغ فانی کے دل سے کبھی نہیں دھل سکا(29)۔اس سانحے نے ان کی زندگی کے دستور ہی کو بدل کر رکھ دیا۔

بنتِ عم کی موت کے بارے میں جو روایت مشہور ہے وہ بجائے خود ایک تمثیل ہے، ایک رَمز ہے جس میں فانی کی ساری زندگی اور تقدیر کا عکس نظر آتا ہے۔انھوں نے شادی کو اپنی مرضی سے مُلتوی کیا تھا اور جب ساعتِ وصال قریب آئی تو کسی غیبی طاقت نے ان کی مسرّتوں کا گلا گھونٹ دیا۔ہم دیکھتے ہیں کہ فانی کی زندگی کا ہر طربیہ اس طرح نقطۂ عروج پر پہنچ کر المیہ بن جاتا ہے۔تقن جان اور نور جہاں کے واقعات میں یہی تمثیل دوسرے طریقے سے

دُہرائی گئی ہے۔ ہر بار فانؔی کی تدبیریں مُشکلوں سے دوچار رہیں اور وہ کشودِ کار کے لیے تقدیر کا منہ تکتے رہے۔ تقن جان سے اور پھر نور جہاں سے فانؔی کے روابط پر نظر ڈالیے تو فانؔی کے کردار میں انھی نفسیاتی عوامل کی کارفرمائی نظر آئے گی جن کا مشاہدہ اور موقعوں پر ہم کر چکے ہیں۔ ان کی محبت میں خاص طرح کی جذباتیت ہے۔ وہ غیر مشروط طور پر خود کو محبوب کے حوالے کر دیتے ہیں لیکن دوسری طرف کبھی ان کے رویے سے محبوب پر مالکانہ تصرّف رکھنے کی غیر شعوری خواہش جھلکنے لگتی ہے۔ ان کا عِشق بڑا ہی شائستہ تھا جس سے عورت کے تعلق سے ان کے عزّت اور تحسین کے جذبات آشکارا ہوتے ہیں۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ عورت ان کی زندگی میں صرف جنسی معروض بنی رہی۔ وہ اسے رفیقِ حیات نہیں بنا سکے۔ محبوب کے آ۔ ؎ ن کی سپردگی ایک انانیت کا پہلو لیے رہے۔ ان کی وفاداری، استواری کی شرط سے بے نیاز تھی۔ فانؔی کی ''زخم خوردہ نرگسیت'' گرے ہوؤں کو سہارا دینے والے شخص خدا کے تصوّر میں پناہ ڈھونڈھتی ہے۔ وہ اپنے وجود ہی کو ایک عذاب اور گناہ تصور کرنے لگتے ہیں جو خود انھیں ان کی ذات سے دُور کرتا ہے۔ اپنے آپ کو پانے کا وہ ایک ہی راستہ دیکھتے ہیں کہ اپنے آپ کو مِٹا دیا جائے اور موت کے آرزومند ہو جاتے ہیں۔

فن کار اور ادیب عام طور پر کسی نہ کسی طرح کا عصبانی خلل (Neurosis) رکھتے ہیں۔ مشہور ماہر نفسیات برگلر (Bergler) کا بیان ہے کہ بیس سالہ تحلیلِ نفسی کے تجربات کے دَوران اس کا سابقہ بے شمار ادیبوں سے رہا۔ اسے شاید ہی کوئی ادیب ایسا مِلا ہو، جسے صحت مند کہا جا سکے (30)۔ یہ انکشاف حیرت انگیز نہیں ہے۔ فن کار بالعموم زُود حِس ہوتے ہیں اور ان کی قوتِ متخیلہ عام آدمی سے زیادہ تیز ہوتی ہے۔ معمولی حادثات سے بھی ان کے غیر شعور کو فوری تحریک پہنچتی ہے اور ذہنی تلازموں کی زنجیر سی بن جاتی ہے لیکن ایسا زُود حِس فن کار عام عصبانی مریضوں سے مُشابہہ ہوتے ہوئے بھی ان سے کہیں مختلف ہوتا ہے۔ دونوں ماحول اور معاشرے سے تطابق پیدا کرنے میں دشواری محسوس کرتے ہیں لیکن فن کار اپنے فن کے ذریعہ کسی حَد تک اس دِقّت پر قابو پالیتا ہے۔ ایک شاعر عام انسان کی حیثیت سے بھی عصبانی مریض ہو تو اگر چہ روزمرّہ کی زندگی میں اس کا روّیہ دوسرے عصبانی مریضوں کا سا ہی ہوتا ہے لیکن وہ اپنے فن کی وجہ سے عصبانی خلل کے مُضر اثرات سے محفوظ ہو جاتا ہے۔ فن کار کے غیر شعور میں نسلِ انسانی کا سارا ماضی چھپا رہتا ہے۔ فن کار اپنے غیر شعور کو اپنی آنکھ سے دیکھ سکتا ہے۔ عام آدمی بڑی مُہم سَر کرنے کے بعد بھی اتنا تجربہ حاصل

نہیں کرتا جتنا کہ شاعر کو چند معمولی واقعات سے ہو جاتا ہے۔

فانی ایک بڑے فن کار تھے۔ ان کی شخصیت میں جینئس (Genius) کی علامتیں ملتی ہیں۔ عام زندگی میں ان کا شرمیلا پن ان کی خود اعتمادی کا مظہر تھا۔ وہ حد سے زیادہ حساس اور پرخلوص انسان تھے۔ ان کی طبیعت میں خاص طرح کی غم گینی تھی۔ یہ غم گینی معمولی حادثوں ہی کا رد عمل نہیں تھی بلکہ اس کی تہہ میں نوع انسانی کا روحانی کرب چھپا ہوا تھا۔ وہ ایک تخلیقی فن کار تھے۔ ان کی شاعری، ان کے زمانے کی آواز کا ٹیپ رکارڈ نہیں تھی۔ وہ زندگی میں شاید کوئی غایت تلاش نہیں کر سکے، لیکن ان کی زندگی کا مقصد تخلیق تھا اور انھوں نے اپنی ذہانت اور طباعی سے فن کو رنگِ دوام بخشا۔

جینیس، عام آدمی سے مختلف ہوتا ہے۔ اِسی لیے بعض ماہرین نفسیات اسے الگ طرح کا ''نفس۔حیاتیاتی نوع'' (Psycho-biological Species) قرار دیتے ہیں۔ اِس اعتبار سے وہ نہ تو عصبانی (Neurotic) ہوتا ہے اور نہ نفسیت (Psychosis) (31) اس کے باوجود وہ معمولی عصبی خلل سے بہت زیادہ متاثر ہوتا ہے۔

فانی کے کردار کے جن نفسیاتی پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان پر فانی کی پوری شخصیت کا اطلاق نہیں ہوتا۔ اِس تجزیے سے ہمارا مقصد ان کی شخصیت پر اثر ڈالنے والے بعض غیر شعوری عوامل اور خارجی محرکات کی نشان دہی کرنا ہے۔ فن کار کی شخصیت کو اس کے تخلیقی عمل سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ فانی غزل کے شاعر تھے۔ غزل کی شاعری میں شاعر کی شخصیت بظاہر بڑی غیر متعین سی معلوم ہوتی ہے لیکن شاعر کے لہجے سے اس کے ذہنی رویّے اور جذباتی کیفیات کا پتہ لگایا جا سکتا ہے اس کے ساتھ شاعر کے تصورِ حیات اور کونیاتی فکر سے آگاہی ضروری ہے۔ شاعروں کی شخصیت ان کے تجربوں کی صلاحیت کے ساتھ بدلتی جاتی ہے۔ شخصیت جتنی بھرپور ہوگی، شاعر جتنا حساس اور باخبر ہوگا اس کا تجربہ بھی اتنا ہی وسیع اور عمیق ہوگا۔ تجربے کا اظہار غیر شخصی ہوگا، لیکن خود تجربہ اس کی ذات سے علاحدہ نہیں ہوگا۔ شخصیت کے مطالعے میں یہ اُمور بھی اہمیت رکھتے ہیں کہ شاعر ''انا'' کے ساتھ کتنی بے ریائی اور خلوص رکھتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ اپنی ''انا'' کا بھید جاننے کی کتنی لگن رکھتا ہے۔ زبان کے استعمال کی صلاحیت بھی ہر شاعر میں یکساں نہیں ہوتی۔ شاعر کی زبان بھی اس کی شخصیت کو ناپنے کا ایک پیمانہ ہو سکتی ہے۔

فن کارانہ شخصیت کے ان مختلف پہلوؤں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے جب ہم فانی کی شاعری کا جائزہ لیتے ہیں تو ایک بڑی حد تک مکمل اور منفرد شخصیت نظروں کے سامنے آتی ہے لیکن یہ شخصیت بھرپور نہیں ہے۔ فانی نے جس زندگی اور کائنات کی تصویر پیش کی ہے، وہ ان کا شخصی تجربہ ہے جو شعورِ انسانی کے کسی تجربے سے علاحدہ نہ ہوتے ہوئے بھی ایک انفرادیت رکھتا ہے۔ فانی کے تجربے میں گہرائی ہے لیکن وسعت نہیں ہے۔ یہیں ان کی شخصیت میں کوئی چیز چھوٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ غنائی شاعری میں غیر شخصی اظہار ضمیر متکلم کی تعمیم سے پیدا ہوتا ہے۔ فانی کی شاعری کا وہ حصہ اس تعمیم سے محروم ہے جہاں ان کی نظریں اپنے گریباں کے تار سے اُلجھ جاتی ہیں اور وہ دوسروں کے چاکِ داماں کو نہیں دیکھ پاتے۔ وہ ''اَنا'' سے کبھی بد دیانتی نہیں کر پاتے۔ ''اَنا'' کا بھید جاننے کی لگن بھی رکھتے ہیں لیکن جب اس راہ پر آگے بڑھتے ہیں تو ''اَنا'' کی محبت میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف فانی کے معاصرین میں اصغر کا کلام پڑھتے ہوئے کبھی یوں بھی محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے آپ کو دھوکا دے رہے ہوں۔ غزل گو شاعروں میں غالب کے بعد زبان کا اعجاز فانی ہی کے کلام میں ملتا ہے۔ زبان کی افادی (اظہار و ابلاغ) اور جمالیاتی قدروں میں جو توازن فانی نے پیدا کیا وہ کسی بھی شاعر کے لیے باعثِ رشک ہو سکتا ہے۔ اسی معجزۂ حرف وصوت نے ان کی شخصیت کو دلکش اور باوقار بنا دیا ہے۔ فانی ایک باکمال فن کار اور باخبر شاعر تھے۔ انھوں نے نوعِ انسانی کے ذہن کو پڑھ لیا تھا اور اس کے دِل کو اپنے سینے میں دھڑکتا محسوس کیا تھا۔ حیات و کائنات کے مبہم مسائل ان کی نظر میں تھے اور وہ ان کے تعلق سے فلسفے اور مذہب کی موشگافیوں اور خیال آرائیوں سے آگاہ تھے۔ فانی کی بڑائی اس میں ہے کہ اُنھوں نے لکیر پیٹنے کا شغل اختیار نہیں کیا۔ انھیں اپنے وجدان پر بھروسا تھا۔ غالب، اقبال اور یگانہ کی طرح ان کے لہجے میں بھی خود اعتمادی اور قطعیت ہے جس سے ان کی ترقی یافتہ شخصیت کا پتہ چلتا ہے۔ اقبال کی طرح فانی بھی ایسے شاعر ہیں جن کا کلام ان کے دبے ہوئے غیر شعور ''شعوری ذہنی ارتقا'' اور ان کے ''تصورات'' کا بے لوث آئینہ ہے۔ دونوں کا کلام پڑھ کر یہ محسوس کیا جا سکتا ہے کہ تخلیقی عمل میں جذباتی تناؤ کس قدر غالب اور شدید تھا۔ اِس بات سے ان کی ''اَنا'' کی قوت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ فانی کی شاعرانہ عظمت کا راز یہی ہے کہ وہ ایک ''عظیم شخصیت'' تھے۔ ''جینیس'' تھے۔

حواشی

1- Hinte,H.I and Kontish, R (Eds), *Personality in the Making* P.3

2- "On the relation of Anlytical Psychology to Poetical Art," Contribution to *Analytical Psychology* PP 225-249

3- "The relation of the poet to day-dreaming *"Collected Works"*,Vol.IV tr. by Riviere,j p.p173-183

4- Heinz.L.A Neitacher and Rowera R.Ansbacher (eds) *The individual psychology of Alfred Adler.*

5۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: باب حیات ص ص (مقالۂ ہذا)

6۔ ملاحظہ ہو۔ص: (مقالۂ ہذا)

7۔ ملاحظہ ہو۔ص: (مقالۂ ہذا)

8۔ ملاحظہ ہو۔ص: (مقالۂ ہذا)

9۔ ''فانی بدایونی'' آئینہ ہفتہ وار ص:7

10۔ ''فانی بدایونی'' ہماری زبان (5دسمبر1956ء)

11۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص35

12۔ اردو ادب (نمبر1۔1961ء)

13۔ ملاحظہ ہو ص: (مقالۂ ہذا)

14۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص ص60۔61

15۔ ملاحظہ ہو ص:28 (مقالۂ ہذا)

16۔ تفصیل کے لیے دیکھیے باب: دوم ص ص:

17۔" بہ یادِ شاد" مجلۂ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر) ص ص 118۔107

18۔تفصیل کے لیے دیکھیے باب: حیات 3 (مقالۂ ہذا)

19۔ایضاً

20۔"یادِ ایامِ صحبتِ فانی" ماہنامہ برھان (اگست 1942ء) ص 124

21۔Linton Ralph, *Cultural Background of Personality* P.53

22۔فانی کا شعر ہے:

تو نے سب اپنے کام بگڑ کر بنا لیے
میری وفا وہ کام جو بن کر بگڑ گیا

23۔*Collected Papers,*Vol III P.425

24۔ملاحظہ ہو: (مقالۂ ہذا) ص

25۔*Health and psychology of child*

26۔ملاحظہ ہو: (مقالۂ ہذا) ص:

27۔تفصیل کے لیے دیکھیے: باب: حیات 2

28۔ایضاً

29۔ایضاً

30۔*Psychoanalysis of writers and of literary prodectivity* .vol 1.pp 295,296

31۔تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

Hirsch,N.D.M , *Genius and Greative intellegence.*

OOOOO

(حصہ دوم)

فانیؔ کی شاعری
میں
اَدوار کی تقسِیم

ایک بیان کے بہ موجب فانی نے 1890ء سے شعر کہنا شروع کیا(1)۔ان کا آخری مجموعۂ کلام 'وجدانیاتِ فانی' 1940ء میں ان کی وفات سے کوئی سال بھر پہلے شائع ہوا۔فانی کی آخری مطبوعۂ غزل، جو ان کی زندگی میں شائع ہوئی، غالباً یہ ہے:

یہاں اب ایک بھی دِل دَرد کے قابل نہیں مِلتا (2)

اس کے بعد چند اور غزلیں اُنھوں نے ماہنامہ شاعر میں اشاعت کے لیے بھیجی تھیں۔سیماب اکبرآبادی نے فانی کی وفات کے بعد ان غزلوں کو ایک نوٹ کے ساتھ شائع کیا تھا(3) یہی فانی کا آخری کلام ہے(4)۔اس طرح فانی کی شاعری کا کل زمانہ نصف صدی پر پھیلا ہوا ہے۔اس تمام عرصے میں فانی کے کلام کے چار مجموعے شائع ہوئے :

(1)	دیوانِ فانی	1921ء	(نقیب پریس۔بدایوں)
(2)	باقیاتِ فانی	1926ء	(آگرہ اخبار پریس۔آگرہ)
(3)	عرفانیاتِ فانی	1939ء	(لطیفی پریس۔دہلی)
(4)	وجدانیاتِ فانی	1940ء	(مطبع دَارالکتابت۔حیدرآباد)

فانی کی وفات کے پانچ سال بعد حیرت بدایونی نے چاروں مجموعوں کو یک جا کر کے کلیات کی صورت میں ترتیب دیا۔اس میں وہ کلام بھی شامل کر دیا جو مختلف رسائل میں شائع ہوا تھا لیکن کسی مجموعے میں شامل نہ ہو سکا تھا۔دوسری طرف مجموعوں کے کلام کی بعض چیزیں کلیات میں شامل ہونے سے رَہ گئی ہیں۔ہم کو کچھ کلام ایسا بھی دستیاب ہوا ہے جو کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے اور 'کلیاتِ فانی' میں بھی اس کا اضافہ نہیں کیا گیا ہے(5)۔ ''کلیاتِ فانی'' میں کئی اشعار غلط چھپے ہیں، بہت سی لفظی تحریفیں ہیں اور کوئی اغلاط نامہ بھی نہیں دیا گیا ہے!۔

جیسا کہ کہا جاتا ہے، 1898ء میں فانی نے ایک دیوان مرتب کر لیا تھا جو ضائع ہو گیا۔اس کے بعد بھی ان کے کلام کی دو ایک بیاضیں چوری ہو گئیں۔اِس ابتدائی دَور کا جو کلام دیوانِ فانی کی اشاعت کے وقت محفوظ رہ گیا تھا، اس کا انتخاب ''کلامِ قدیم'' کے

تحت دیوان میں شامل کر دیا گیا ہے اور دیباچے میں صراحت کی گئی ہے کہ وہ غزلیں 1906ء سے قبل کہی گئی تھیں۔

راقم الحروف کو ایک بیاض دستیاب ہوئی ہے جو فانی کے صاحبزادے سعادت علی خاں مرحوم (متوفی 1962ء) کے قبضے میں تھی۔ اس بیاض میں بہت سی غزلیں شامل ہیں جو دیوان میں 'قدیم' کے تحت دی گئیں اور جو کلام دیوان میں شامل نہیں ہے اس کا رنگ وہی ہے جو دیوان کی قدیم غزلوں کا ہے۔ اس بیاض میں کوئی غزل یا شعر ایسا نہیں جو دیوان میں 'جدید' کے تحت دیا گیا ہو۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے وہ کلام بھی بیش تر 1906ء سے قبل کا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ دو ایک غزلیں 1906ء کے بعد کی تصنیف ہوں، کیوں کہ بعض شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ 1906ء کے بعد بھی فانی کبھی کبھار شعر کہتے رہے تھے۔ اگر چہ دیوان کے دیباچے میں' یہ تحریر کیا گیا ہے کہ 1906ء سے 1917ء تک وہ شاعری سے کنارہ کش رہے۔ مثلاً 1907ء میں جب فانی علی گڑھ کالج میں قانون کی تعلیم حاصل کر رہے تھے، امیرِ افغانستان کی آمد پر اُنھوں نے ایک قصیدہ فارسی میں تحریر کیا تھا (٦)۔ ان کی غزل (ملنے کی راہ اُس گُلِ تر سے نکالیے) ''اردوئے معلّیٰ'' (دسمبر 1911ء) میں شائع ہوئی تھی۔ یہ غزل بیاض میں موجود ہے اور ''دیوان فانی'' میں قدیم کے تحت دی گئی ہے، ایک اور غزل...... (مانا کہ بات وعدۂ فردا پہ ٹل گئی) دیوان میں '' جدید'' کے تحت شامل کی گئی ہے، لیکن قیاس کہتا ہے کہ وہ 1912ء میں مارہرہ کے کسی مشاعرہ کی طرح پر کہی ہوگی۔ اس مشاعرے کے لیے بدایوں کے اور شاعروں مثلاً حامی بدایونی، قمر بدایونی، امیر بدایونی نے بھی غزلیں کہی تھیں۔ ان کی یہ غزلیں '' اُردوئے معلّیٰ'' (اپریل 1912ء) میں شائع ہوئی ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ فانی نے 1906ء اور 1917ء کے درمیان کبھی کبھار جو غزلیں کہی ہوں انھیں دیوان میں قدیم یا جدید کلام کے ساتھ شامل کر دیا ہو لیکن ایسی غزلیں زیادہ نہیں ہوں گی، ورنہ دیوان کے دیباچے میں اس صراحت کی ضرورت ہی نہ ہوتی کہ 1906ء سے 1917ء تک وہ شاعری سے دست کش رہے۔

فانی کے کلام کے مجموعوں کے سنینِ اشاعت اور ان رسائل کے طبع ہونے کی تاریخوں سے، جن میں فانی کا کلام شائع ہوتا رہا ہے، فانی کی شاعری کو مختلف اُدوار میں تقسیم کرنے سے اس کے تدریجی ارتقا کا مطالعہ آسان ہو جاتا ہے۔ فانی کے کلام میں اسلوب اور

موضوعات کی تبدیلیوں اور اُن کی زندگی کے مخصوص حالات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ان کی شاعری کو تین اَدوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

1۔ 1890ء تا 1906ء

2۔ 1917ء تا 1926ء

3۔ 1927ء تا 1941ء

تربیتی دَور 1890ء ــ تا ــ 1906ء

فانی کی شاعری کا پہلا دور اس کلام پر مُشتمل ہے جو 1۔ بیاض میں مِلتا ہے 2۔ جو دیوان میں 'قدیم' کے تحت دیا گیا ہے۔

قلمی بیاض جو دستیاب ہوئی ہے، وہ کسی اور بیاض کی نقل معلوم ہوتی ہے، پہلے حصے میں فانی کی غزلیں اور چند منظومات ہیں، دوسرے حصے میں رفاقت حسین رفاقت ورفیق کا کلام درج ہے جو اِس بیاض کے کاتب بھی ہیں جیسا کہ بیاض کی اس عبارت سے مترشح ہوتا ہے۔

''یہ خمسہ ابھی نا تمام ہے۔ رفیق بقلم خود 2 فروری 1912ء'' یہ عبارت بیاض کے آخری صفحہ پر درج ہے۔ اِس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ 2 رفروری 1912ء تحریر بیاض کے اختتام کی تاریخ ہے اور بیاض میں جتنا کچھ کلام شامِل ہے 1912ء کے قبل کی تصنیف ہے۔ رفاقت حسین کون تھے، اِس بارے میں کسی ذریعے سے کوئی معلومات حاصل نہیں ہوسکیں۔ اِتنا ضروری ہے کہ وہ فانی کے عزیز، دوست یا شاگرد رہے ہوں گے۔ بیاض میں فانی کی ایک غزل پر رفاقت کی تضمین شامل ہے۔ بعض غزلیں فانی کی غزلوں کی زمینوں میں ہیں۔ رنگِ کلام سے فانی کا تتبع کرنے کی کوشش جھلکتی ہے۔ اس بیاض میں املا کی بہت سی غلطیاں ہیں۔ کہیں کہیں تحریر میں الفاظ چھوٹ گئے ہیں اور بعض جگہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اصل تحریر بیاض کے کاتب سے پڑھی نہیں جاسکی۔ ممکن ہے کہ یہ رفاقت کی تحریر نہ ہو بلکہ کسی لڑکے یا معمولی استعداد کے آدمی نے رفاقت کی تحریر کردہ اصل بیاض سے فانی اور رفاقت کا کلام جیسا کچھ بھی سمجھ میں آسکا نقل کرلیا ہو۔

چوں کہ یہ بیاض سعادت علی خاں کے قبضے میں تھی اس لیے یہ قیاس کرنا بے جا نہ ہوگا کہ ''دیوانِ فانی'' کی ترتیب کے وقت اس بیاض کا کلام بھی پیشِ نظر رہا ہوگا۔ بیاض

کے جو اشعار دیوان میں شامل نہیں ہیں وہ غالبًا انتخاب کے وقت خارج کر دیے گئے ہوں گے۔ بعض اشعار قدرے ترمیم کے ساتھ شائع ہوئے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ اشاعتِ دیوان کے وقت نظرِ ثانی کرتے ہوئے فانؔی نے یہ اِصلاح کر دی ہو۔ دیوان میں ''قدیم'' کے تحت جو شامل کیا گیا ہے، اس میں بعض ایسے اشعار بھی ہیں جو بیاض میں موجود نہیں ہیں۔ ممکن ہے کہ کوئی اور بیاض بھی فانؔی کے پیشِ نظر رہی ہو۔ بیاض اور دیوان کے قدیم کلام کو مِلا یا جائے تو دَورِ اول میں اشعار کی جملہ تعداد بہ صراحتِ ذیل (1368) ہوتی ہے:

رَدیف	تعدادِ غزلیات	تعداد اشعار	رَدیف	تعدادِ غزلیات	تعدادِ اشعار
الف	32	235	ب	2	4
پ	1	3	ت	2	4
ٹ	1	7	ث	2	11
ج	3	18	چ	1	9
چھ	1	8	ح	2	14
خ	1	6	د	3	26
ڈ	1	7	ذ	1	4
ر	7	57	ڑ	1	5
ز	1	1	س	2	11
ش	1	9	ص	1	8
ض	2	16	ط	1	8
ظ	1	7	ع	2	10
غ	1	8	ف	2	16
ق	1	10	ک	3	20
گ	1	9	ل	2	10
م	3	18	ن	24	174
و	5	30	ی	45	302

جملہ تعدادِ غزلیات ....159............ جملہ تعداد اشعار 1085 (جاری)

دیگر منظومات	تعدادِ اشعار
تضمین بر غزل امیؔر مینائی	22
دارِ فنا	18
قصیدہ بطرزِ ترکیب بند	30
حَمد	30
حَمد (غیر منقوط)	5
عِلم	25
دُنیا اور دُنیا کے دوست	7
نظم بہ تقریب جلسہ اُردوئے معلٰی	24
قطعہ	2
(آج احباب کا اصرار تماشائے بہار)	5
قطعات (2)	4
رباعیات (6)	12
کتبۂ قبرِ فانؔی	2
جملہ تعدادِ اشعار دَورِ اوّل (1368)	جملہ 186

اِس ابتدائی یا تربیتی دَور کے کلام میں چند اشعار، غزلیں اور منظومات ایسے مِل جاتے ہیں جن کا سنہ یا زمانۂ تصنیف ہمیں معلوم ہے ۔ حیرؔت بدایونی کی روایت کے بہ موجب مندرجہء ذیل اشعار فانؔی کے اوائلِ شعر گوئی کا نمونہ ہیں (7)۔

ساقی اسی میں ڈال دے سب میکدے کے خُم
آیا ہے آج ہاتھ میں سَاغر شراب کا
لالے پہ جھک پڑی ہے گُلِ یاسمیں کی شاخ
یا دستِ نازنیں میں ہے سَاغر شراب کا

فانؔی پہلے شوکتؔ تخلص کرتے تھے۔ اس تخلص کے ساتھ جو غزلیں ان کے کلام میں ملتی ہیں وہ ان غزلوں سے پہلے کہی گئی ہوں گی جن میں فانؔی تخلص لایا گیا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ تخلص کی تبدیلی کے بعد بھی ابتدائی دَور میں فانؔی نے کبھی کبھار شوکتؔ تخلص استعمال کیا ہو۔ قرینہ کہتا ہے کہ 1898ء تک بھی انھوں نے شوکتؔ تخلص بالکلیہ ترک نہیں کیا تھا۔ چناں چہ اسی سال انھوں نے بریلی کالج کے پرنسپل کی مدح میں جو قصیدہ ترکیب بند کی صورت میں تحریر کیا تھا اس کے دُعائیے میں اپنا تخلص اس طرح کھپایا ہے کہ وہ شعر کا بامعنی جُزو بن گیا ہے۔ شعر یہ ہے :

شوکتِ خورشید کا دِن میں رہے جب تک محل
رات میں جب تک مسلّم عظمتِ اختر رہے

مندرجۂ ذیل غزلوں کے مقطعوں میں بھی تخلص شوکتؔ لایا گیا ہے۔

1۔ شبِ وصال جو مجھ سے وہ گل بدن بگڑا

2۔ دلِ صد چاک کا شانہ نہ مِلا میرے بعد

3۔ کوچۂ جاناں میں جانکلیں جو غلماں بھول کر

4۔ جدھر آنکھ اُٹھا کر دلا دیکھتے ہیں

ان کے علاوہ ابتدائی دَور کے کلام میں ذیل کی غزلوں اور نظموں کی تصنیف کے زمانے کا تعین قطعیت کے ساتھ کیا جا سکتا ہے:

سِلسلہ نشان	غزلیات و منظومات	سنہ	تفصیل
1	قصیدہ طرزِ ترکیب بند (سُنتے ہیں گلشن میں پھر فصلِ بہار آنے کو ہے)	1898ء	سالِ تصنیف کی صراحت دیوان میں موجود ہے۔
2	مرثیہ ناتمام بَر وفات امیرؔ مینائی	1900ء	امیرؔ مینائی کا انتقال

3	دیکھنا پھر حشر میں کیا حشر برپا ہو گیا	1906ء	یہ غزل علی گڑھ کالج کے ایک طرحی مشاعرے (1906ء) میں پڑھی گئی تھی جو میر مہدی مجروح کی صدارت میں منعقد ہوا تھا۔ مطبوعہ اُردوئے معلّیٰ (اگست 1906ء) اُردوئے معلّیٰ کی غزل میں پانچ اشعار ایسے شائع ہوئے ہیں جو فانی کے کلام کی بیاض اور کسی مجموعے میں نہیں ملتے (8)۔
4	نظم بہ تقریب جلسۂ اردوئے معلّیٰ۔ علی گڑھ کالج	1902ء	سالِ تصنیف کی صراحت دیوان میں موجود ہے۔
5	بے طرح ہم چُپ ہوئے ہیں جانے کیا کہنے کو ہیں	1902ء	اردوئے معلّیٰ کے جلسۂ سالانہ منعقدہ 1902ء میں متذکرہ بالا نظم کے بعد یہ دو غزلیں پڑھی گئی تھیں۔
6	رندرمز پارسائی بے ریا کہنے کو ہیں	1902ء	
7	جس دل رُبا سے ہم نے آنکھیں لڑائیاں ہیں	1902ء	یہ غزل فانی نے حسرت موہانی کی فرمائش پر کہی تھی (9)۔
8	مانا کہ بات وعدۂ فردا پہ ٹل گئی	1912ء	
9	قطعہ (آج احباب کا اصرار تماشائے بہار)	1906ء	سالِ تصنیف کی صراحت دیوان میں کردی گئی ہے۔

ان غزلوں اور منظومات کے مطالعے سے فانی کے مذاقِ شعر گوئی اور اسلوبِ بیان کی تبدیلیوں کا ہلکا سا خاکہ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ اس کی بُنیاد پر فانی کی ابتدائی شاعری میں موضوع اور اسلوب کے تغیرات کی رفتار اور سمت کو ناپنا ممکن ہو جاتا ہے۔

دوسرا دور۔ 1917ء تا 1926ء

فانی کی شاعری کا دوسرا دور 1917ء سے شروع ہوتا ہے جب کہ انھوں نے

ایک طویل وقفے کے بعد دوبارہ شاعری کی طرف توجہ کی۔ 1917ء سے 1921ء تک کا کلام دیوانِ فانؔی میں کلامِ جدید کی صراحت کے ساتھ شائع کیا گیا ہے۔ ان غزلوں اور منظومات کا بڑا حصہ 'باقیاتِ فانؔی' میں شامل کرلیا گیا تھا جو 1926ء میں پہلی بار آگرے سے شائع ہوئی۔ ''دیوان'' (جدید کلام) اور ''باقیات'' کی شاعری میں اسلوب اور فکر کی مماثلت پائی جاتی ہے۔ 1917ء اور 1921ء کے درمیان فانؔی کی زندگی میں کئی حادثے اور انقلابات آئے۔ مالی اعتبار سے خوش حالی کا دَور بھی آیا، اور شدید معاشی پریشانیوں کا شکار بھی رہے۔ اِس نو سال کے مختصر عرصے میں اوراقِ دل پر دو معاشقوں کی داستانیں رقم ہوئیں اور دونوں ہی ادھوری اور ناتمام رہ گئیں۔ معاشی افکار سے زیادہ رُوحانی اضطرار اور قلبی اضطراب نے ان کے پانْو میں چکر سا ڈال دیا۔ اسی عالم میں کبھی لکھنؤ، کبھی بدایوں، کبھی بریلی میں وکالت کرتے رہے اور آخر میں اٹاوے کو اپنا مُستقر بنایا۔ یہ فانؔی اوران کی شاعری کے شباب کا زمانہ تھا۔ ''دیوان'' (جدید) اور ''باقیات'' کی شاعری کے لہجے میں طنز بہت واضح ہے۔ کہیں کہیں جذباتیت غالب آگئی ہے۔ دیوانِ جدید اور باقیات کی شاعری میں بعض امتیازی وَصف بھی پائے جاتے ہیں۔ مثلاً دیوانِ جدید اور باقیات کی شاعری میں عزیزؔ اور ثاقبؔ کا انداز کسی قدر غالب ہے۔ موت، قتل اور متعلقات کی جزئیات نگاری کے ساتھ بھی لہجہ کہیں کہیں واسوختی ہوگیا ہے۔ اس کی نمائندہ مثال فانؔی کی یہ غزل ہے: '' مآلِ سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ'' باقیات کی غزلیں زیادہ تر اٹاوے میں کہی گئیں۔ یہاں کی صحبتوں کا رنگ جُدا گانہ تھا۔ مذاقِ سخن بھی کسی قدر بدلا ہوا تھا۔ اس زمانے میں وہ یگانؔہ، جگرؔ اور بیدؔم شاہ وارثی سے زیادہ قریب رہے۔ شخصی حالات کے ساتھ ماحول اور اَدبی فضا کی تبدیلی کے اثر سے فانؔی کے رنگِ کلام میں ہلکا سا تغیر ضرور پیدا ہوگیا تھا۔ میرؔ کا اثر بعض غزلوں اور اشعار میں نمایاں ہے۔ فانؔی کی غزل '' دنیا میری بَلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے'' اس اثر کو ظاہر کرتی ہے۔ قدرے اختلاف کے باوجود 'دیوان (جدید)' اور 'باقیات' کی شاعری کے اسلوب، لب ولہجہ، موضوع اور طرزِ فکر میں مماثل خصوصیات زیادہ ہیں۔ اسی بنا پر مطالعے کی سہولت کے لیے 1917ء سے 1926ء تک فانؔی کی شاعری کا ایک دَور قرار دیا گیا ہے۔

دوسرے دَور کے کلام میں غزلیات، منظومات اور اشعار کی مجموعی تعداد بہ صراحتِ ذیل ہے:

ردیف	تعدادِ غزلیات	تعدادِ اشعار	رباعیات	7	14
ا	45	325	قطعات	3	6
ب	2	12	دیگر منظومات		
د	2	13	مخمس		8
ر	4	29	در مذمتِ غمازی		18
ز	3	25	سہرا		7
ش	3	16	عرضِ حال		14
غ	1	8	کتبۂ قبرِ فانؔی		2
گ	1	7	تاریخ دیوانِ فانؔی		3
م	4	24		جملہ	72
ن	13	75			
و	4	33			
ہ	1	10	جملہ تعدادِ اشعار دورِ دوم	1128=	
ی	71	479			
جملہ	154	1056			

دوسرے دَور کی شاعری کا تدریجی ارتقا معلوم کرنے کے لیے اس دَور کو آسانی کے ساتھ دو ذیلی اَدوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ 1917ء سے 1921ء تک فانؔی نے جو غزلیں کہیں، دیوان میں ''جدید'' کی تخصیص سے پہچانی اور الگ کر لی جا سکتی ہیں، اور ''باقیات'' سے وہ کلام خارج کر دیا جائے جو ''دیوان'' میں شائع ہو چکا ہے تو 1922ء سے 1926ء تک کا کلام باقی رہ جاتا ہے۔ ذیل میں ان غزلوں اور منظومات کی فہرست دی جاتی ہے جو مختلف رسائل میں شائع ہوئیں یا مشاعروں میں پڑھی گئیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تخلیقات جس سال طبع ہوئیں یا مشاعروں میں پڑھی گئیں یہ ضروری نہیں کہ وہ اسی سال کہی بھی گئی ہوں۔ لیکن اس سے زمانے کی تحدید ضرور ہو جاتی ہے اور اتنا تو قطعیت کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ یہ کلام تاریخِ اشاعت سے قبل اور پچھلے مجموعے کے سالِ اشاعت کے بعد کی تخلیق ہے۔

سلسلہ نشان	غزلیات ومنظومات	تاریخ وسنہ	تفصیل
1	کی وفا یار سے ایک ایک جفا کے بدلے	1917ء تا 1919ء	مختار احمد بدایونی نے لکھا ہے کہ یہ پہلی غزل ہے جو فانی نے اپنے والد کے انتقال (جولائی 1917ء) کے بعد ایک مشاعرہ [منعقدہ امروہہ محلہ بدایوں (10)] میں سنائی تھی (11)۔
2	مآلِ سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ	1918ء	مشاعرہ منعقدہ برمکان عظمت علی حسرت لکھنوی (نخاس۔ لکھنو) میں پڑھی گئی (12)
3	مجھے قسم ہے ترے صبر آزمانے کی	جولائی 1918ء	سندیلہ کے مشاعرے میں سنائی گئی (13) رسالہ 'نظارہ' (اپریل۔جولائی 1918ء) میں شائع ہوئی۔
4	حاصلِ علمِ بشر جہل کا عرفان ہونا	دسمبر 1918ء	آل انڈیا مشاعرہ (کٹھرہ بزرگ۔ بدایوں) منعقدہ دسمبر 1918ء میں پڑھی گئی (14)۔
5	کہتا ہے غمِ یار میں ہوں جانِ تمنا	ستمبر 1918ء	مطبوعہ نقیب (بدایوں) ستمبر 1919ء (15)

6	کون اُٹھائے مری وفا کے ناز	اکتوبر 1919ء	مطبوعہ علی گڑھ منتھلی (اگست - ستمبر- اکتوبر 1919ء) ص:21
7	ہم اپنے جی سے گزرے یوں سحر کی	دسمبر 1919ء	مطبوعہ علی گڑھ منتھلی (نومبر -دسمبر 1919ء) ص:31
8	بشر میں عکس موجوداتِ عالم ہم نے دیکھا ہے	ایضاً	ایضاً
9	نصیب ہو بھی تو کیا	ایضاً	ایضاً (16)
10	دور لے جا ہٹا کے سرحدِ ناز	اگست 1920ء	مطبوعہ علی گڑھ منتھلی (مارچ- اگست-1920ء) ص:9
11	اللہ اللہ یہ شانِ کشتۂ ناز	ایضاً	ایضاً
12	دشمنِ جاں تھے تو جانِ مدعا کیوں ہو گئے	ایضاً	مطبوعہ نقیب (بدایوں) (اگست 1920ء)
13	کیا ہوا باندھی ہے صدقے نالۂ شب گیر کے	1920ء	مشاعرہ مین پوری منعقدہ 1920ء میں پڑھی گئی (17)
14	اِک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا	ستمبر 1920ء	مطبوعہ نقیب (ستمبر 1920ء) ص:30
15	ہر تصور جلوۂ صورت کا کفر انگیز ہے	جنوری 1921ء	مطبوعہ، علی گڑھ میگزین (جنوری 1921ء)
16	جاتا ہے صبر بے سروساماں کیے ہوئے	اپریل 1921ء	ایضاً ص: 14 (فروری /اپریل 1921ء)
17	قربانِ عشق موت بھی آئی تو کیا ہوا	جون 1921ء	ایضاً ص:17
18	امیدِ التفات کو رُسوا نہ کیجیے	اکتوبر 1921ء	ایضاً (جولائی -اکتوبر 1921ء)

19	مانا حجابِ دیدہ مری بے خودی ہوئی	فروری 1922ء	مطبوعہ نگار۔آگرہ (فروری 1922ء ص:20
20	وادیِ شوق میں دارفتۂ رفتار ہیں ہم	اپریل 1922ء	مطبوعہ علی گڑھ میگزین (مارچ۔اپریل 1922ء) ص:29(18)
21	ان کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا	اکتوبر 1922ء	مطبوعہ علی گڑھ میگزین (جولائی ۔اکتوبر 1922ء)ص:22
22	فانؔی کفِ قاتل میں شمشیر نظر آئی	ایضاً	ایضاً ص:39(19)
23	بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقابل سے اُٹھا	دسمبر 1922ء	ایضاً ص:23 (نومبر۔دسمبر 1922ء) بدایوں کے ایک مشاعرے میں پڑھی گئی۔
24	مشتاق خبردار رہیں دل سے، جگر سے	دسمبر 1922ء	مطبوعہ ادیب اردو (لکھنؤ ۔دسمبر 1922ء)ص:32
25	جس قدر چاہیے جلوے کو فراوانی دے	(غالباً) 1922ء	سبطین احمد نے لکھا ہے کہ جب آبائی حویلی فروخت ہورہی تھی، فانؔی نے فکرِ تازہ کے طور پر اس غزل کا ایک شعر کسی دوست کو سنایا تھا(21) یہ واقعہ اٹاوہ کو روانگی (1923ء) سے قبل کا ہے(22)

26	خود مسیحا، خود ہی قاتل ہیں تو وہ بھی کیا کریں	1922ء	معیار الادب لکھنؤ کے مشاعرے میں پڑھی گئی (23)
27	ہوش رہے نہ دوش کا فکر مآل رہ نہ جائے	فروری 1923ء	مطبوعہ علی گڑھ میگزین (جنوری۔ فروری 1923ء)ص:114
28	فصلِ خبر بڑھا گئی عمر کے بابِ راز میں	اپریل 1923ء	ایضاً ص:1۰ (مارچ، اپریل،1923ء) یہ غزل اٹاوہ کے ایک طرحی مشاعرے کے لیے کہی تھی۔ فانی مشاعرے میں شریک نہیں ہوئے لیکن غزل ڈاک سے بھیج دی۔(24)
29	اب انھیں اپنی اَداؤں سے حجاب آتا ہے	ایضاً	مطبوعہ، جامعہ (علی گڑھ۔ اپریل1923ء)ص:21
30	مر کر مریضِ غم کی وہ حالت نہیں رہی	مئی 1923ء	مطبوعہ نگار (آگرہ۔مئی 1923ء)ص:337 سندیلہ لکھنؤ کے مشاعرے میں پڑھی گئی۔
31	آ، ورنہ جانتا ہوں فریب نظر کو میں	جولائی 1923ء	مطبوعہ علی گڑھ میگزین (مئی۔جولائی 1923ء) ص:24

32	مری آنکھوں سے بہنا چاہیے دِل کا لہو برسوں	ستمبر 1923ء	علی گڑھ میگزین (اگست۔ستمبر 1923ء) میں محبت کے زیرِ عنوان فانی کے متفرق اشعار شائع ہوئے ہیں۔ ان میں اس غزل کا ایک شعر شامل ہے۔
33	زندگی کا ہے امتحاں انجام	ستمبر 1923ء	علی گڑھ میگزین
34	تاکید ہے کہ دیدۂ دِل وا کرے کوئی	نومبر 1923ء	ایضاً (اکتوبر ، نومبر 1923ء)ص:10
35	ذرہ ذرہ تربتِ فانی کا شیون جوش ہے	ایضاً	ایضاً ایضاً
36	سیکھیے دِل کے چھینے کے ڈھنگ	دسمبر 1923ء	ایضاً ص:73(دسمبر 1923ء(25)
37	نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم	ایضاً	ایضاً ص:7 ایضاً
38	دنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے	ایضاً	فانی نے یہ غزل مولوی الطاف حسین ہیڈ ماسٹر اسلامیہ ہائی اسکول اٹاوہ کی فرمائش پر ، یگانہ کی غزل کے ردیف وقوافی میں کہی تھی (26)مطبوعہ علی گڑھ میگزین (دسمبر 1923ء)ص:8
39	دلِ مایوس کو اے عہدِ کرم شاد نہ کر	جولائی 1926ء	مطبوعہ، جامعہ (جولائی1926ء)

تیسرا دور 1927ء۔تا۔1941ء

1926ء میں ''باقیاتِ فانؔی'' کی اشاعت عمل میں آئی۔ 1927ء سے 1939ء تک فانؔی نے جو غزلیں کہیں وہ ''عرفانیاتِ فانؔی'' میں ''باقیات'' کے کلام کے ساتھ مِلا کر شائع کی گئی ہیں۔1940ء میں ایک مختصر سا مجموعہ ''وجدانیاتِ فانؔی'' کے نام سے شائع ہوا۔اس کے بعد فانؔی نے جو غزلیں کہیں ان میں سے چند ایک غزلیں رسائل میں چھپ کر محفوظ ہو گئی ہیں۔

''باقیات'' کی اشاعت کے بعد ہی فانؔی نے اٹاوہ کی سکونت ترک کر دی اور کچھ عرصہ بعد آگرہ کو مُستقر بنالیا۔ فانؔی کا سِن چھیالیس برس سے متجاوز ہو گیا تھا۔عشق کے ہنگامے اور دِل کے وَلولے سَرد پڑنے لگے تھے۔آگرے میں فانؔی کے ہم صحبت رندِ میخانہ بھی تھے اور صوفیِ صافی بھی۔ یہاں کے اَدبی ماحول میں زیادہ متانت اور ثقاہت تھی۔علمی اور فکری سطح بلند تھی۔رائے لچھمن پرشاد کی سرپرستی کی وجہ سے فانؔی کو معاشی فراغت بھی حاصل رہی۔آگرہ میں رہ کر فانؔی نے جو غزلیں کہیں ان کا جذباتی رنگ و آہنگ ''باقیات'' کی غزلوں سے مختلف ہے۔لہجے کا طنز بھی دھیما ہو گیا ہے۔صوفیانہ احوال زیادہ طاری نظر آتا ہے۔

1933ء میں فانؔی، آگرہ سے حیدرآباد اُٹھ آئے تھے۔ان کی زندگی کے آخری نو 9 برس حیدرآباد ہی میں بَسر ہوئے۔ یہاں دو چار برس کسی قدر فراغت اور خوش حالی میں گزر گئے۔ بعد کا زمانہ بڑی صبر آزما پریشانیوں اور مصائب کا تھا۔وظیفے پرسُبک دوش ہونے کے بعد آمدنی کی کوئی مستقل صورت نہیں رہ گئی تھی۔ بے حَد مقروض ہو گئے تھے۔آلام اور ابتلاؤں میں کچھ کمی رہ گئی تھی تو بیوی کی طویل علالت اور موت نے اس کو پُورا کر دیا۔فانؔی نے ان حالات کا بڑی پامردی سے مقابلہ کیا۔خودداری اور عزتِ نفس کے احساس نے اِن میں بَلا کی طاقتِ برداشت پیدا کر دی تھی۔ فانؔی نے مصائب میں اپنی عظمت کا پَرتو دیکھا۔مجبوریِ غم کو مجبوریِ ظلم ٹھیرا کر اپنی حوصلہ مندی کا اظہار کیا۔یہ کیفیات آخری چند سال کی غزلوں میں نمایاں ہیں۔اس کے ساتھ زبان کے استعمال، اظہار اور لہجے میں بھی ہلکی سی تبدیلی محسوس ہوتی ہے۔اِس اعتبار سے تیسرے دَور میں بھی دوسرے دَور کی طرح ایک ارتقائی مرحلہ آتا ہے۔لیکن مجموعی طور پر آگرہ اور حیدرآباد کے زمانۂ قیام کے کلام کا اسلوب اور آہنگ اپنی

مشترک نمایاں خصوصیات کے ساتھ ''باقیات'' کے اسلوب و آہنگ سے مختلف ہے۔ اسی بنا پر 1927ء سے 1941ء تک فانی کی شاعری کا ایک الگ دَور قرار دیا گیا ہے۔ تیسرے دور کے کلام میں اشعار اور منظومات کی تعداد بہ صراحت ذیل ہے:

ردیف	تعداد غزلیات	تعداد اشعار	دیگر منظومات	تعداد اشعار
الف	53	380	قصیدہ دَر مدح فرماں روائے دکن	11
ت	2	10	قطعۂ دیگر	30
د	1	7	قطعہ بہ تقریب جشنِ سالگرہ	2
ر	7	45	معرفتِ نفس	7
ک	2	10	باغ نشاط کشمیر	9
گ	1	7	تضمین بر غزل مرزا غالب	6
ل	2	12	نامۂ منظوم بہ نام مہاراجہ کشن پرشاد	15
م	3	22	نامۂ منظوم بہ نام حافظ امام الدین	21
ہ	4	29	قطعہ بہ سلسلہ تبادلہ ناندیڑ	11
ی	94	590	نظام الاوقاتِ خود	7
			قطعۂ تعزیت مہاراجہ کشن پرشاد	7
جملہ	(209)	1367	ترجمہ نظم انگریزی	8

جملہ (148)

جملہ تعداد اشعار دورِ سوم=1659

ذیل میں تیسرے دَور کی ان غزلوں، رباعیوں اور منظومات کی فہرست پیش کی جا رہی ہے جو تسنیم، شاعر اور دوسرے رسائل میں شائع ہوئی تھیں۔ جس تسلسل کے ساتھ یہ چیزیں شائع ہوتی رہی ہیں، اس کو دیکھتے ہوئے قیاس یہ کہتا ہے کہ ان کی تاریخ تصنیف اور تاریخِ اشاعت میں زیادہ زمانی فصل نہیں رہا ہوگا۔ فانی کی بہت کم تخلیقات ایسی مِلیں جو مجموعے میں شائع ہونے کے بعد رسائل میں شائع ہوئی ہوں۔ تسنیم میں تقریباً دو سال تک فانی کا کلام مسلسل شائع ہوتا رہا ہے۔ یہ اَمر قرینِ قیاس ہے کہ جو غزل پہلے شائع ہوئی۔ وہ پہلے کہی گئی ہو اور جو غزل بعد میں چھپی وہ اس کے بعد میں کہی گئی ہو۔ اشاعتِ کلام کی زمانی

ترتیب، فانی کے اسلوب اور فکر و جذبات کے تغیرات کا جائزہ لینے میں کسی حد تک معاون ضرور ہو سکتی ہے۔

سلسلہ نشان	غزلیات و منظومات	تاریخ و سنہ	تفصیل
1	رازِ ہر جلوہ نہاں سازِ انا ساز میں ہے (27)	4/مئی 1927ء	فانی کے دستخط اور تاریخ کے ساتھ اس غزل کا عکس تحریر ماہنامہ دستور (لاہور، جلد 6 شمارہ 1) میں شائع ہوا۔ یہ غزل کسی مجموعۂ کلام میں شامل نہیں ہے۔
2	دِل وقفِ تپش ہے ہائے مگر وجہ تپشِ دل کوئی نہیں	فروری 1929ء	مطبوعہ علی گڑھ میگزین (جنوری، فروری 1929ء) ص 67
3	جبیں صرف سجودِ بے جبیں معلوم ہوتی ہے	اگست 1930ء	مطبوعہ چمنستان۔ امرتسر۔ (جولائی، اگست 1930ء)
4	شکرِ بیداد سے فارغ لبِ فریاد نہیں	جنوری 1931ء	مطبوعہ تسنیم۔ آگرہ۔ (جنوری 1931ء) ص 28
5	ہمیں کھوئے گئے تجھ میں نہ جب تیرا پتہ پایا	فروری 1931ء	ایضاً (فروری 1931ء)
6	چھائی ہوئی ہیں دل پر اسرار کی گھٹائیں	مارچ 1931ء	ایضاً ص: 67 (مارچ 1931ء)

7	دل معرفتِ شوق سے بیگانہ بنادے	اپریل 1931ء	ایضاً (اپریل 1931ء)
8	رازِ ناکامیِ وفا کی قسم	مئی 1931ء	ایضاً (مئی 1931ء)
9	ٹھکرا کے اُڑا دے پھر ہر ذرۂ خاکِ دل	جولائی 1931ء	ایضاً ص:20 (جولائی 1931ء)
10	جینے کی ہے امید نہ مرنے کا یقیں ہے	دسمبر 1931ء	ایضاً ص:78 (اکتوبر، نومبر، دسمبر 1931ء)
11	زباں مدعا آشنا چاہتا ہوں	فروری 1932ء	ایضاً ص:19 (فروری 1932ء)
12	مجبورِ شکایت ہوں تاثیر کو کیا کہیے	اپریل 1932ء	ایضاً ص:25 (اپریل 1932ء)
13	امیدِ انعامِ خاص رکھو، کرشمۂ لطفِ عام دیکھو	جولائی 1933ء	ایضاً ص:46 (جولائی 1932ء)
14	دیر میں یا حرم میں گزرے گی	ستمبر 1932ء	ایضاً ص:24 (ستمبر 1932ء)
15	تو ہی سفر میں ساتھ ہے تو ہی حضر میں پاس ہے (28)	نومبر 1932	ایضاً ص:33 (نومبر 1932ء)
16	جز وہمِ یقین وعینِ یقیں اس منزل آب وگل میں نہیں (29)	دسمبر 1932ء	ایضاً ص: 55 (دسمبر 1932ء)
17	خود برق ہو اور طورِ تجلّی سے گزر جا	جنوری 1933ء	مطبوعہ تسنیم۔ آگرہ۔ (جنوری 1933ء)
18	رباعیات:	ایضاً	ایضاً ایضاً
19	1۔ غم عینِ نشاط درازِ تخلیقِ نشاط		

20	2۔ یہ ارض وسَما یہ انس وجاں ہیں الفاظ		
21	3۔ یہ بحثِ مجاز کیا یہ حقیقت کیسی (30)		
22	4۔ منہ میں ہے زبان کچھ نہ کہنے کے لیے		
	رباعیات:	مارچ 1933ء	ایضاً (فروری۔ مارچ 1933ء) ص:39
23	1۔ کیا کہیے کہ مدعائے تحقیق یہ ہے		
24	2۔ وہ یاد جو محوِ ہوش پاتی ہے مجھے		
25	3۔ بیگانۂ ہجر ہو کے مہجور رہے		
26	4۔ تنزیہہ ہے اس کی ہر صفت کا مقصود		
27	5۔ ہستی کے نہ آغاز نہ انجام میں دخل		
	رباعیات:	اپریل 1933ء	ایضاً (اپریل 1933ء)
28	1۔ ہر لحہ گزرنے کو ہے یا گزرا ہے		
29	2۔ کب کوئی کسی کے لیے غم کھاتا ہے		
30	3۔ اس سمت نگاہ کہ ادھر ایک نگاہ		
31	قصیدہ (شاہ عثمان آصفِ سابع امیر المومنین)	21ر اکتوبر 1933ء	مطبوعہ، نظام گزٹ۔ حیدرآباد
32	قطعہ دیگر در مدح (اے فلک تو ہی کامیاب سہی)	1933ء	مطبوعہ: صبح دکن (سال گرہ نمبر:1933ء)
33	دِل کی کایا غم نے یہ پلٹی کہ تجھ سا بن گیا	اپریل 1934ء	مطبوعہ، شہاب (حیدرآباد۔ اپریل 1934ء) ص:12

34	دنیائے حسن وعشق میں کس کا ظہور تھا	جنوری 1935ء	مطبوعہ شہاب (حیدرآباد۔جنوری 1935ء)ص:15
35	(رباعی) دِل ہے وہی اضطراب کی خوٗ نہ سہی	ایضاً	ایضاً ص:15
36	رہبر ہو خضر کا جورہِ ذوق وخبر میں	دسمبر 1935ء	مطبوعہ شہاب (دسمبر 1935ء)ص:7
37	عرصۂ حشر دُور ہے خاک دلِ حزیں سہی	1935ء	مطبوعہ: المویٰ (اسفندار 1945ف)
	رباعیات	فروری 1936ء	مطبوعہ انتخاب۔لکھنؤ۔(جنوری،فروری 1936ء)ص ص:7،8
38	1۔آنکھوں سے جوخونِ دل بہے بہنے دے		
39	2۔بجھتی ہی نہیں شمع جلے جاتی ہے		
40	3۔اب یہ بھی نہیں کہ نام تو لیتے ہیں		
41	4۔ہر چند بہت بے سروساماں ہوں میں		
42	5۔غم رازِ بقا نظامِ یک عالم ہے		
43	6۔دل ہو ہمہ جوش زندگانی یہ ہے		
44	7۔ہر شے میں نگاہِ شوق پاتی ہے تجھے		
45	8۔چاہے سے بدلتی ہے مشیّت بھی کہیں		
46	9۔کتنوں کو جگر کا زخم سیتے دیکھا		
47	نظمِ فانؔی (معرفتِ نفس)	اپریل 1936ء	مطبوعہ،اُردوٗ سہ ماہی۔اورنگ آباد(اپریل 1936ء)ص:259

48	جی ڈھونڈتا ہے گھر کوئی دونوں جہاں سے دُور	ایضاً	مطبوعہ سالنامہ 'شاہکار' لاہور۔(مارچ۔اپریل 1936ء)
49	دردِ جگر کی ہر دوا دردِ مآل ہوگئی	ستمبر 1936ء	مطبوعہ علی گڑھ میگزین۔ تعطیلات نمبر۔(ستمبر 1936ء)
50	گردش میں تھا وہ ایک ہی جلوہ کہاں کہاں	1937ء	مطبوعہ،شہاب (ج 5۔ ش 12۔1937ء)
51	باغِ نشاط کشمیر	1937ء	مطبوعہ،اردو(ج 17 حصہ 66۔(1937ء)
52	پھر ذوقِ تماشا کو مرہونِ اثر فرما	اپریل 1934ء	مطبوعہ،ہمایوں (اپریل 1934ء)ص:306
53	مضمحل سعیِ چارہ گر نہ ہوئی	1938ء	فانی نے یہ غزل حیدرآباد ریڈیو سے نشر کی تھی۔اس نشریے کے حوالے سے ماہنامہ شہاب (اکتوبر 1939ء) میں غزل پر تنقید شائع ہوئی۔
54	ایک وہی مختار ہیں ہم تو کہنے کو مجبور نہیں	فروری 1938ء	مطبوعہ،المنظور۔ بدایوں (فروری 1938ء)
55	دُوری ہی پھر اچھی تھی نزدیکیِ منزل سے	ستمبر 1938ء	ایضاً ص:20 (ستمبر 1938ء)

56	نام بدنام ہے ناحق شب تنہائی کا	اپریل 1939ء	مطبوعہ ہمایوں، (اپریل1939ء) ص293
57	عشق رسوا بھی کسی کا نازِ معشوقانہ تھا	جون 1939ء	مطبوعہ ہمایوں (جون 1939ء) ص:427
58	کچھ بس ہی نہ تھا ورنہ یہ الزام نہ لیتے	دسمبر 1939ء	مطبوعہ ساقی (دسمبر 1939ء) ص:24 ،اس رسالے میں دو شعر زیادہ ہیں اور کسی مجموعۂ کلام میں شامل نہیں ہیں (31)
59	وہ خوابِ فریب جمال ہے جو نظر تھی جلوۂ یار پر	جنوری 1940ء	مطبوعہ آصفیہ میگزین ۔حیدرآباد۔(جنوری 1940ء)
60	جذبِ محبت بھی کیا شے ہے ان کا چاہا ہو نہ سکا	ایضاً	مطبوعہ، سالنامہ ساقی (جنوری1940ء) ص:17
61	ضبط اپنا شعار تھا نہ رہا	فروری 1940ء	مطبوعہ ساقی (فروری 1940ء) ص:16
62	دل کی طرف حجاب تمنا اٹھا کے دیکھ	ایضاً	مطبوعہ شاعر، آگرہ۔ (فروری1940ء) ص:12
63	یاد (نظم)	جولائی 1940ء	مطبوعہ نگار (اگست 1940ء) ص:77

64	کیوں نہ سب پہ ہو جاتا حالِ دِل عیاں اپنا	اگست 1940ء	مطبوعہ جامعہ۔ (اگست1940ء) ص:805
65	ہر سانس کے ساتھ جا رہا ہوں	ستمبر 1940ء	مطبوعہ،نظامِ ادب، (حیدرآباد۔ستمبر 1940ء)
66	قسم نہ کھاؤ تغافل سے باز آنے کی	ایضاً	ماہنامہ ''شاعر'' میں ایک تحریری طرحی مشاعرہ کا سلسلہ شروع کیا گیا تھا اگست1940ء کے شمارے میں یہ طرح دی گئی تھی(49) 'بدل گئی ہے بہت کچھ ہوا زمانے کی' ستمبر1940ء کے شمارے میں اس طرح پر فانؔی کی اس غزل کے ساتھ نوحؔ ناروی، دلؔ شاہجہاں پوری، سیمابؔ اکبرآبادی اور دوسرے شاعروں کی طرحی غزلیں شائع ہوئیں۔
67	''مہاراجہ بہادر کی یاد میں'' (قطعۂ تعزیت)	ایضاً	مطبوعہ نگار(ستمبر 1940ء)ص:174

	اے مہاراجہ بہادر، اے یمین السلطنت		مجلۂ عثمانیہ (مہاراجہ نمبر 1940ء) ص:176
68	کوئی بہار کی سی بات اب کے بہار میں نہیں	اکتوبر 1940ء	مشاعرۂ 'شاعر' کی طرح ہے "اب کے وہ کیف و سرخوشی ابرِ بہار میں نہیں" پر فانی کے آخری مجموعہ کلام "وجدانیاتِ فانی" کی اشاعت کے بعد کا آخری کلام ہے
69	دِل کو نہ کیوں کہوں جو اَزل سے خراب ہے	اکتوبر 1940ء	مطبوعہ شاعر (اکتوبر 1940ء) ص:9
70	یہاں اب ایک بھی دِل دَرد کے قابل نہیں مِلتا	نومبر 1940ء	'وجدانیات' کی اشاعت کے بعد کا کلام ہے۔ مشاعرۂ 'شاعر' کی طرحِ ذیل پر کہی گئی تھی۔ "مسافر کو سراغِ جادۂ منزل نہیں ملتا" اس طرح پر فانی کے علاوہ جلیل مانک پوری، نوح ناروی، وحشت کلکتوی، دِل شاہجہاں پوری، سیماب اکبرآبادی اور

			میکش اکبر آبادی کی غزلیں بھی 'شاعر' (نومبر 1940ء) ص:48 پر شائع ہوئی ہیں۔کلیاتِ فانی میں وجدانیات کی اشاعت کے بعد کا کچھ کلام ملتا ہے لیکن یہ غزل اس میں شامل نہیں ہے(32)۔

حواشی
فانؔی کی شاعری میں ادوار کی تقسیم

1۔ ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا۔ ص:
2۔ ماہنامہ شاعر (آگرہ) نومبر 1941ء
3۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص ص:202۔200
4۔ ملاحظہ ہو ضمیمہ : 1
5۔ ملاحظہ ہو ضمیمہ : 1
6۔ ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا۔ ص:
7۔ ایضاً ص:
8۔ ملاحظہ ہو۔ ضمیمہ : 1
9۔ ملاحظہ ہو۔ دیوانِ فانی۔ ص:29
10۔ شخصی مکتوب (مورخہ 3/مئی 1963ء)
11۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص ص:29۔30
12۔ مختار احمد بدایونی۔ شخصی مکتوب۔ محولہ بالا
وحید احمد ''یادِ ایامِ عشرتِ فانی'' علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص:112
13۔ شخصی مکتوب محولہ بالا
14۔ ایضاً
15۔ دیوانِ فانؔی میں اس زمین میں دو غزلیں اور ملتی ہیں۔ رسالہ نقیب میں محولہ غزل کے پانچ اشعار کے ساتھ ان غزلوں کا ایک ایک شعر بھی شامل ہے۔
16۔ اس غزل کے صرف تین متفرق اشعار شائع ہوئے ہیں۔
17۔ مختار احمد بدایونی۔ شخصی مکتوب (مورخہ 3 مئی 1936ء)
18۔ اس غزل کے ساتھ ایڈیٹر (رشید احمد صدیقی) کے نام فانی کے ایک خط کے اقتباس سے فانؔی کی اس وقت کی ذہنی اور قلبی کیفیات کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ کیفیات اس غزل کے لہجے اور جذبات سے بھی آشکارا ہو رہی ہیں۔

خط کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''محبت نامہ صادر ہوا۔ میں اس عرصے بدایوں کم رہا۔ اس لیے کوئی عریضہ جناب کی خدمت میں نہ بھیج سکا۔ مگر ہاں اس امر کی جناب کو شکایت نہیں۔ غزل نہ بھیجنے کی

شکایت ہے اور بس! اس کے متعلق اتنا عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ میری بکواس نہ پڑھنے کے لائق ہے نہ سننے کے قابل۔ دامنِ اردو پر ایک بدنما داغ کے سوا کچھ نہیں۔ کوشش کیجیے کہ مِٹ جائے۔ یہ آپ کا پہلا فرض ہے۔ میگزین کے بیش بہا صفحات پر میری غزل کا وجود باعثِ ننگ ہے۔ زبانِ اردو کے نادان دوست نہ بنیے۔ آئندہ جناب کو اختیار ہے۔ مجھے تعمیلِ ارشاد میں عذر نہیں۔ چناں چہ غزل بھیجتا ہوں۔"

19۔ یہی غزل ماہنامہ نگار (دسمبر 1962ء) میں بھی شائع ہوئی ہے۔

20۔ مختار احمد بدایونی۔ شخصی مکتوب (3 مئی 1962ء) یہ غزل ماہنامہ ادیب اردو (لکھنؤ۔ جنوری 1962ء) میں بھی شائع ہوئی ہے۔

21۔ علی گڑھ میگزین (فانی نمبر) ص:61

22۔ ملاحظہ ہو مقالۂ ہٰذا ص:

23۔ شخصی مکتوب۔ محولہ بالا

یہ غزل علی گڑھ میگزین (اگست، ستمبر 1923ء) میں شائع ہوئی۔

24۔ نثار اٹاوی۔ شخصی مکتوب (اگست 1963ء)

25۔ مختار احمد بدایونی۔ شخصی مکتوب (مورخہ 3 مئی 1963ء)

26۔ اس غزل کا مقطع اور ایک شعر علی گڑھ میگزین کی غزل میں نہیں ہے۔

27۔ ملاحظہ ہو ضمیمہ : 1

28۔ مانی جائسی مدیر ماہنامہ تسنیم (آگرہ) نے اس غزل کو ایک نوٹ کے ساتھ شائع کیا تھا جس سے معلوم ہوتا ہے کہ حیدر آباد آنے کے بعد یہ پہلی غزل تھی جو فانی نے کہی۔ میکش اکبر آبادی نے راقم الحروف کے نام اپنے ایک مکتوب (مورخہ 11 جولائی 1963ء) میں اس امر کی توثیق کی ہے اور لکھا ہے کہ حیدر آباد جانے کے بعد یہ پہلی غزل تھی جو فانی نے آگرے کے احباب کو بھیجی تھی۔

29۔ ماہنامہ تسنیم (آگرہ) کی اس غزل میں ایک شعر زائد چھپا ہے اور فانی کے کسی مجموعۂ کلام میں شائع نہیں ہوا۔ ملاحظہ ہو ضمیمہ : 1

30۔ یہ رباعی فانی کے کسی مجموعۂ کلام میں نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو ضمیمہ : 1

31۔ ملاحظہ ہو ضمیمہ : 2

32۔ ایضاً

○○○○○

فِکر و وجدان

(1) فِکر و وجدان کا نقطۂ آغاز...... خواہشِ بقا اور غایتِ ہستی کی جستجو (2) ایرانی' ہندی اور مغربی فکر کے اثرات (3) فانیؔ کے تصورِ حیات کی تشکیل میں خارجی مؤثرات کا مطالعہ ...... شخصی اسبابِ غم ...... آلامِ روزگار ...... جنسی محرومیاں ...... دونیم شخصیت (4) زندگی کا المیہ احساس ...... بے ثباتی اور جبر ...... بدھ مت' ہندو نظام ہائے فِکر اور قنوطی فلاسفہ کی تعبیرِ حیات سے عارضی دل چسپی (5) اِسلامی تصوف کے فکری نظام میں ''بقا'' کی بہتر صورت کا تحقّق ...... انا کے مطالبۂ آزادی کی عدم تشفی۔ عجزِ بندگی کا احساس ...... اشاعرہ کے عقیدۂ جبر پر ایقان۔ رواقیت اور تسلیم و رضا ...... (6) مابعد الطبیعاتی فِکر سے انحراف۔ باز جنسیت۔ عشق اور فن میں بقا کی تلاش (7) حسن و عشق (8) نظریۂ شعر۔

مشہور موجودیت پسند (Existentialist) مُفکّر اور ادیب Miguel de Unamuno کہتا ہے کہ" ہمارا فلسفہ یعنی دُنیا اور زندگی کو ہمارے سمجھنے یا نہ سمجھنے کا طریقہ، زندگی کے بارے میں ہمارے احساسات سے اُبھرتا ہے"(1) فرد کا یہ احساس کہ زندگی عارضی ہے، ہر شے ناپائیدار ہے اور دُنیا فانی ہے، اس سے دِل میں بقا (Immortality) کی خواہش کو تیز کر دیتا ہے۔ بقا کی یہ خواہش انسان کا ئنات (Essence) اور تمام انسانی فلسفے کا نقطۂ آغاز ہے۔ ہر دَور میں شاعروں نے اپنی رُوح کی گہرائیوں سے جو نغمے بلند کیے ہیں وہ ناپائیداری کے اسی احساس اور بقا کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں۔

فرد کی موت اور اشیا کا فنا ہونا ایسے مشاہدے ہیں جنھیں کوئی فلسفہ اور کوئی مذہب جھٹلا نہیں سکتا، خواہ وہ مادی فلسفہ ہو یا تصوریت، رجائیت ہو یا قنوطیت یا رواقیت یا اور کوئی فلسفہ، زَرتشتیت ہو یا عیسائیت۔ ویدانت نے صُورتِ عالم کو دھوکا اور التباس ٹھہرایا۔ شہودی اسے ظل کہتے ہیں۔ شاعروں نے بھی زندگی کو خواب اور سراب سے تعبیر کیا ہے۔

زندگی ہے سراب کی سی طرح باد بندی حباب کی سی طرح (حاتم)

نے گل کو ہے ثبات نہ ہم کو ہے اعتبار
کِس بات پر چمن ہوسِ رنگ و بُو کریں (درد)

خاک تھی موج زَن جہاں میں اور ہم کو دھوکا یہ تھا کہ پانی ہے (میرؔ)
ہنگامہ گرم ہستیِ ناپائیدار کا چشمک ہے برق کی کہ تبسم شرار کا (ذوقؔ)
ہے عدم میں غُنچہ محوِ عبرتِ انجامِ گُل یک جہاں زانو تامل در قفائے خندہ ہے (غالبؔ)

فانؔی کہتے ہیں:

بُنیادِ جہاں کیا ہے مجبورِ فنا ہونا سرمایۂ ہستی ہے محرومِ بقا ہونا

اَجل کے زیرِ اثر ہو وہ نقشِ ہستی کیا ہوا کہ برق کے سائے میں آشیاں نہ ہُوا

ہستی کی ناپائیداری کا یہ احساس ہمیں عقل کے ذریعے ہوتا ہے لیکن ہمارا دل اسے ماننے کے لیے تیار نہیں ہوتا کہ سچ مچ ہماری زندگی اتنی مختصر اور بے حاصل ہے۔ اسی بنا پر اقبال کہتے ہیں:

"...... جس ہستی کے ارتقا میں لاکھوں کروڑوں برس صَرف ہوئے اس کے متعلق یہ کہنا کچھ غیر اغلب سا نظر آتا ہے کہ وہ ایک عَبث اور لاحاصل شے کی طرح ضائع ہو جائے گی"(2)۔

بقا زندگی کا بُنیادی مطالبہ ہے۔ بقا کی اُمید ہی میں انسان زندہ رہنا گوارا کرتا ہے۔ اخلاقی نظام کی برقراری کے لیے کسی نہ کسی شکل میں بقا کا تصوّر ناگزیر ہے۔ چناں چہ مذاہبِ عالم میں حیات بعدالموت کا تصور اسی ضرورت کی تکمیل کرتا ہے۔ ایک طرف بے ثباتی کا عقلی احساس ہے دوسری طرف بقا کی فطری خواہش جس کی وجہ سے انسان کے دل و دماغ میں مسلسل پیکار جاری ہے۔

اُردو شاعروں میں میؔر و غالبؔ کی طرح اقبالؔ اور فانؔی بھی ایسے شاعر ہیں جن کے فکرووجدان کا اصلی محور بقا کی آرزو اور تلاش ہے۔ اقبالؔ اور فانؔی دونوں ہم عصر ہیں۔ دونوں کی شاعری کا عروج دو عالمی جنگوں کے درمیان ہوا۔ بقا کی تلاش میں ایک کا سفر ایقان سے شروع ہوتا ہے دوسرے کا شک سے۔ اقبالؔ کے لیے زندگی کی بے ثباتی، کوئی مسئلہ نہیں تھا جب کہ فانؔی کا نغمۂ الم اسی احساس کی شدت کا نتیجہ تھا۔ اقبال کے رجائی لہجے کا راز یہ ہے کہ ان کی نظر "دوش کے آئینے" پر تھی جو ایک کھلی ہوئی کتاب تھی۔ فانؔی کا نغمہ اس لیے حزن آمیز رہا کہ ان کا رخ نامعلوم مستقبل کی طرف تھا۔ اقبال ماضی کے آئینے میں مستقبل کو دیکھ سکتے تھے لیکن فانؔی کے لیے مستقبل کا آئینہ بے زنگار تھا۔ اقبالؔ تصوریت پسند تھے اور فلسفے میں ان کی رہنما "دانشِ نورانی" تھی۔ فانؔی کی حقیقت پسندی جذبے کی تابعِ فرمان تھی۔ اقبالؔ نے دنیا کو پہلے عقل کی آنکھ سے دیکھا، فانؔی نے اسے اپنی رگ و پے میں محسوس کیا۔ حقیقت اور بقا کی جستجو میں دونوں کے راستے الگ الگ ہیں لیکن یہ راستے بیچ بیچ میں کہیں کہیں ایک دوسرے سے مِل بھی جاتے ہیں۔ دونوں اسلامی فکر سے رجوع کرتے اور قرآن وحدیث سے روشنی حاصل کرتے ہیں لیکن دونوں کی تعبیرِ حیات اور تفسیرِ کائنات مختلف ہے اور اظہار کا طریقہ بھی جداگانہ ہے۔ ان سارے اختلافات کے ساتھ دونوں بظاہر ایک دوسرے کے نقیض معلوم

ہوتے ہیں لیکن شاید وہ ایک دوسرے کا تتمہ یا پیش نامہ تھے۔ اقبال نے فکر کی ایک ہی جست میں بقا کے امکان کا یقین کر لیا اور اس کی عملی صورت گری کی تدبیر سوچنے لگے۔ فانی کے شعور میں زندگی کی بے ثباتی کا احساس اپنی جڑیں دور دور تک پھیلائے ہوئے تھا جس کے مقابلے میں بقا کا امکان حدِ قیاس سے باہر تھا۔ شاید اسی لیے بقا کی خواہش بھی بے حد شدید تھی۔ احساس اور خواہش کے اِس تفاوت نے ان کے دل و دماغ کو عرصے تک شدید پیکار میں مبتلا رکھا۔ اسی لیے فانی کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے وجدان اور فکر کے عقلی نتائج سے زیادہ ان جذبات پر توجہ دینا چاہیے جو اُن کی تہہ میں کارفرما ہے۔

بقا کی خواہش کا اثبات فانی کے ہاں اکثر ان چیزوں کی نفی سے ہوتا ہے جو اَبدی نہیں ہیں۔ اس کے مقابلے میں وہ اپنے لیے ہر اس چیز کی خواہش کرتے ہیں جو فنا نہیں ہوتی تاکہ اس کے ذریعے وہ خود اپنی بقائے دوام کا تحقق کر سکیں۔ وہ غمِ دنیا کی مذمت اس لیے کرتے ہیں کہ وہ ناپائیدار ہے اور اسے کسی پائیدار غم سے بدل دینا چاہتے ہیں۔

غمِ فانی و عیشِ بَرہم کیا   جاوداں ہو تو عیش ہے، غم کیا
غم بہ اندازہ غلط، عیش بہ اندازہ حرام   دے مجھے وہ دِل آگاہ کہ ناشاد نہیں

کبھی ہستی کے دوام پر سے انسان کا اعتقاد متزلزل ہو جاتا ہے تو اس کی نظر ایسی چیزوں پر پڑتی ہے جو طویل زندگی رکھتی ہیں اور ان چیزوں کے واسطے سے وہ کم سے کم ''بقا'' کے سائے ہی کو پکڑ لینا چاہتا ہے۔ بقا کی تلاش میں فانی بھی ایسی کیفیتوں سے گزرتے ہیں وہ کبھی موت اور کبھی فن میں دوام کا پَرتو دیکھتے ہیں:

میں کب سے موت کے اس آسرے پہ جیتا ہوں
کہ زندگی مرے مرنے کی یادگار رہے

ہمیں ابھی ترے اشعار یاد ہیں فانی
ترا نشاں نہ رہا اور بے نشاں نہ ہوا

فانی نے زندگی کی بے ثباتی کو اپنے مشاہدے اور تجربے میں محسوس کیا اور زندہ رہنے کی بنیادی ضرورت کی تکمیل اور اس کے جواز کے لیے بقا کی خواہش کی۔ ان کی نرگسی شخصیت میں خود بینی اور خودنمائی کا جذبہ بہت ہی تیز تھا۔ ان کی 'اَنا'' دوسری اَنا' میں اپنا عکس دیکھنا چاہتی تھی جو خود کو بھی اسی طرح ان کی ذات میں منعکس کرے اور انھیں سَراہے۔ ان کی

جنسی محرومیاں زندگی سے ہرجانہ طلب کرتی تھیں۔ عصبانیت نے انھیں اذیت پسند اور لذت کوش بنادیا تھا۔ زندگی سے ان کی توقعات بہت زیادہ تھیں۔ ان کی محرومیاں بھی اتنی ہی شدید تھیں اور وہ خدا سے انصاف چاہتے تھے۔ زندگی کیا ہے، یہ جاننے کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ انھوں نے زندگی کو اپنے جسم اور اپنی خواہشات میں محسوس کیا۔ زندگی کس لیے ہے؟ یہ سوال ان کے لیے زیادہ اہم تھا: غم کے لیے؟ فنا کے لیے؟ بندگی کے لیے؟ ''میں لذت اور مسرت چاہتا ہوں۔ بقا چاہتا ہوں۔ آزادی چاہتا ہوں۔'' یہ ہر ذی نفس شعور کا فطری مطالبہ ہے۔ فانی کی شخصیت، ان کی 'انا' کا ایک اور مطالبہ شدید تر تھا۔ ''میں چاہتا ہوں کہ چاہا جاؤں...... کوئی مجھے اتنا چاہے کہ میرے سب کام میرے لیے کر دے لیکن اس طرح کہ میری خودداری مجروح نہ ہونے پائے۔ میں اس محبت کا جواب، احسان مندی، عجز اور بندگی سے دوں گا...... لیکن زندگی ہی بے ثبات ہے تو مجھے زندگی سے کچھ نہیں چاہیے۔ اس لیے کہ یہ دھوکا ہے، فریبِ نظر ہے...... لیکن شاید زندگی دھوکا نہیں ہے، کیوں کہ میں محسوس کرتا ہوں کہ میں زندہ ہوں اور چوں کہ میں زندہ ہوں اس لیے چاہتا ہوں کہ ہمیشہ زندہ رہوں''۔ کیوں!...... کس طرح......؟ یہ وہ سوالات تھے، جن کا جواب، فانی کے وجدان اور فکر نے ان تصورات میں تلاش کرنا چاہا جو معاصر سماجی شعور میں جاگزیں تھے اور جو خود ان کے اپنے شعور میں منعکس ہو رہے تھے۔ فانی کے نظریۂ حیات اور تصورِ کائنات کی تشکیل میں مختلف شعوری اور غیر شعوری عوامل کارفرما تھے۔ ان کی فکر کی ابتدا اور انتہا زندگی ہے۔ ہر چیز اپنی ضد سے پہچانی جاتی ہے۔ فانی نے زندگی کو موت سے پہچانا۔ زندگی کی بے ثباتی، دنیا کی فنا پذیری اور ان مظاہر کی بے غایتی کے احساس کے ساتھ انھوں نے بقا اور مقصدیت کی تلاش میں اپنا سفر شروع کیا۔ وہ ''ختمِ سفر'' سے ''بے نیاز'' رہے، کیوں کہ زندگی کی کوئی منزل نہیں ہوتی۔

جینے کی حدیں ملتی ہیں کہیں ایمائے اَجل ہے آگے بڑھ
منزل کا نشاں ہے ہر منزل، آرام کسی منزل میں نہیں (عرفانیات)

زندگی کی کوئی انتہا نہیں ہے تو اس کا کوئی آخری مقصد بھی نہیں ہے۔ مقصد کا تعین سفر کا انقطاع ہے، اَبدی مَوت ہے۔ تھکن بھی موت ہے۔ لیکن موت ماندگی کا وقفہ ہے، انجامِ سفر نہیں (3):

نہیں معلوم راہِ شوق میں ہے بھی کوئی منزل
جہاں تھک کر نظر ٹھہرے، وہیں معلوم ہوتی ہے (عرفانیات)

فانؔی نے زندگی کی غایت اور بقا کی آرزو اور تلاش کا افسانہ دو لفظوں ''غم'' اور ''عشق'' میں سمو دیا ہے۔ حقیقت کے ادراک اور اظہار کے لیے انھوں نے جو طریقہ اختیار کیا وہ شاعرانہ منطق ہے۔ انھوں نے خارج کو اپنی ذات میں داخل کیا اور اپنے جذبات و احساسات کی خارجی صورت گری کی۔ انھوں نے اپنے کانوں سے موت کا نغمہ سنا اور زندگی کا گیت گایا۔ خارجی دنیا میں مظاہر کے تضاد اور ثنویت کا مشاہدہ کیا اور اس تضاد اور ثنویت کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنالیا۔ ان کا استدلال منطقی ہے، یہ منطق عقلی نہیں، جذباتی ہے، شاعرانہ ہے۔ ان کی منطق جذبے کے تابع ہے، عقل پر حاکم نہیں۔ یہ منطق علت و معلول میں کچھ ایسے رشتے قائم کرتی ہے:

زندگی بے ثبات ہے، خواہش عشق ہے، عشق فنا ہے، فنا بقا ہے، بقا زندگی ہے، زندگی عشق ہے، حسن کمال ہے، عشق ناتمام ہے، زندگی اَبدی ہے۔

اس طرح جذبے اور خواہش کی منطق سے عِلت و معلول کے کئی سلسلے قائم ہوتے ہیں۔ ان سب کو اگر پیشِ نظر نہ رکھا جائے تو ہم کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے بلکہ اندیشہ اِس بات کا ہے کہ ہم غلط نتائج اَخذ کریں اور فانؔی کے تصورِ حیات کے بارے میں غلط رائے قائم کریں۔ غلط فہمی، زندگی اور زندگی، موت اور موت، غم اور غم، عشق اور عشق، حُسن اور حُسن میں امتیاز نہ کرنے سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ اگر ان الفاظ کے ابہام کو ملحوظ رکھا جائے تو فانؔی کی شاعری اور دیگر تحریروں سے ان کے وجدان وفِکر کے مرحلوں کو اس طرح معلوم کیا جاسکے گا:

1۔ زندگی کیا ہے، میں نہیں جانتا...... دنیا میں غم اور خوشی دونوں موجود ہیں۔ میں مسرت چاہتا ہوں۔ مجھے غم مِلتا ہے۔ میں بَد قسمت ہوں، میں موت چاہتا ہوں۔ موت غم کا علاج ہے۔

2۔ موت غم کا علاج ہے لیکن میں زندگی چاہتا ہوں۔ بقا چاہتا ہوں۔ غم اور خوشی دونوں گزراں ہیں۔ مَیں خواہش ترک کرنا اور غم اختیار کرنا چاہتا ہوں۔ کیوں کہ غم کے گزرنے سے غم پیدا نہیں ہوتا جو عارضی ہے۔ لیکن میں خواہش ترک نہیں کرسکتا۔ میں مجبور ہوں۔

3۔ مَیں خواہش ترک کرتا ہوں۔ اب غم ہے نہ خوشی۔ لیکن خوشی یا غم کے بغیر میں زندہ نہیں رہ سکتا۔

4۔ اس لیے میں خواہش ترک نہیں کرسکتا لیکن خواہش کو بدل سکتا ہوں۔ میں بقا کی خواہش کرتا ہوں تاکہ جو غم ملے وہ ابدی ہو۔

5۔ ہستی کا غم ابدی ہے لیکن اس غم کا کوئی مقصد نہیں۔ بے مقصد زندگی اور بقا سے کیا حاصل۔ میں مقصد چاہتا ہوں۔ مسرت چاہتا ہوں۔ مسرت حسن ہے۔

6۔ حسن ابدی مسرت ہے۔ حسن کہیں ہو وہ کامل ہے۔ حسن ابدی ہے، اس لیے اس کے جلوے لامتناہی اور لاتعداد ہیں۔ میں عشق ہوں۔ عشق حسن کے لیے ناگزیر ہے۔ عشق نہیں تو حسن نہیں۔ شاہد نہیں تو مشہود کون ہوگا۔ عشق ناتمام ہے، جاوداں ہے، اس لیے کہ حسن لافانی ہے۔

7۔ حسن کا مشاہدہ مسرت بخشتا ہے، لیکن مشاہدے کی تاب کہاں!

8۔ حسن میرے آئینہ میں اپنا مشاہدہ کررہا ہے۔ کیا میں آئینہ ہوں؟

9۔ مَیں آئینہ بننا نہیں چاہتا۔ میں آزادی چاہتا ہوں۔ میں مشاہدہ کرتا ہوں۔ لیکن یہ کون ہے؟ میں ہوں۔

10۔ میں حُسن ہوں۔ ہر چیز میرا آئینہ ہے۔

11۔ آئینہ کون ہے؟ آئینہ کوئی نہیں ہے۔ سب جلوے ہیں، تجلیاں ہیں۔ حسن واحد ہے۔ حُسن عشق ہے۔ عشق حُسن ہے۔

'اصلِ شہود وشاہد و مشہود ایک ہے'

12۔ حسنِ مطلق خود حجاب ہے۔ حرفِ تمنا بے تعبیر ہے۔ عشق ناتمام ہے۔ کارِ شوق آپ اپنا مآل ہے۔ غمِ عشق جاوداں انجام ہے۔

13۔ غمِ عشق 'امانت' ہے جو فطرت نے شاعر کے سپرد کی ہے۔ 'شاعری بنی نوع انساں بلکہ تمام عالمِ موجودات کے وجود اور اس کی غیر محدود کشاکشِ حیات سے تعلق رکھتی ہے...... (یہ) درس ہے جو فطرت جب چاہے اور جسے چاہے خود سکھاتی ہے،۔ حقیقی شعر اہلِ دنیا کی آنکھوں سے خود ان کی نگاہوں کا حجاب اُٹھانے کے لیے خلق کیا گیا ہے۔

14۔ مَیں شاعر ہوں۔ مستقبل کی دنیا کا انسان ہوں۔ میرا ''ظہور'' اپنے زمانے سے بہت پہلے ہوا ہے۔ آج کی دنیا میری قدر شناس نہیں ہے۔ لیکن مستقبل کی دنیا میرا رتبہ

پہچانے گی، میری شاعری کی قدر کرے گی۔ میں اپنے فن اور لوگوں کے دلوں میں ہمیشہ زندہ رہوں گا۔

زندگی کی ماہیت اور غایت کی جستجو کے آغاز سے ہم کسی قدر تفصیل کے ساتھ اگلے اوراق میں جائزہ لیں گے۔

......(2)......

فانی کا وجدان، ان کی فکر، ان کی شاعری...... ان کی اپنی شخصیت کا آئینہ اور نقاب ہے جس کی تشکیل میں مختلف خارجی اور داخلی عوامل نے حصہ لیا ہے۔ بنیادی عامل، زندگی کے بارے میں ان کا نفسیاتی اور سماجی رویّہ ہے۔ زندگی کا وہ انفرادی تجربہ اور مشاہدہ ہے جو انفرادی ہوتے ہوئے بھی انفرادی نہیں ہے۔ کیوں کہ ان کا شعور نوعِ انسانی کے کل سماجی اور تاریخی شعور سے جدا نہیں ہے۔ اسی طرح ان کا اظہار اور فن بھی اگرچہ منفرد ہے لیکن دراصل ماضی کی شعری رِوایات کے سلسلے کی ایک کڑی ہے اور معاصر اسالیبِ اظہار سے بھی توافق رکھتا ہے۔ فانی نے زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے میں اپنے علمی اور ادبی مطالعے کے نتائج اور ان سے حاصل ہونے والی تخلیقی تحریک سے بھی خاص طور پر مدد لی ہے۔

فانی نے اردو اور فارسی شعرا کے کلام، بالخصوص غزل کی شاعری کا شوق اور دلچسپی سے مطالعہ کیا تھا۔ اس مطالعے کے ذریعے وہ غنائی اظہار کے بہتر اور موثر طریقوں سے آشنا ہوئے۔ اردو کا شعری اثاثہ بہت کچھ فارسی شاعری کی روایات کا امین ہے۔ فارسی شاعری نے اردو کو فرہنگِ شعر کے ذریعے جہاں جذبات کی زبان عطا کی وہیں لفظوں، محاوروں، استعاروں، تمثیلوں اور علائم کے قالب میں سموئی ہوئی تخیّل اور محاکات کی ایک وسیع اقلیم بھی عطا کی۔ اس ذریعے سے ایرانی فکر کے بہت سے نتائجِ علمیہ اور تصوف و اخلاق کے وہ مسائل جو فارسی شاعروں کے تخیّل اور جذبات کو مہمیز لگاتے رہے تھے، اُردو شاعری کا سرمایہ بن گئے۔ فانی نے اس سرمائے سے اپنی ضرورت اور ذوق کے مطابق استفادہ کیا۔

فانی کا مشاہدہ تضاد بیں تھا لیکن ان کی فِکر وحدت پرست تھی۔ ان کی نرگسیت کا اقتضا یہ تھا کہ حیات و کائنات کے خارجی مطالعے میں ان کی 'اَنا' تھوڑی دیر کے لیے بھی نظروں سے اوجھل نہ ہونے پائے اور اس مطالعے کی وسعت سے کائنات کی تصویر میں ان کا اپنا وجود حقیر نقطہ بَن کر نہ رہ جائے۔ مابعد الطبیعاتی فلسفے، بالخصوص تصوّف سے ان کی گہری

دلچسپی کا ایک سبب یہ بھی ہے۔ تصوف سے دلچسپی کا ایک اور سبب وہ ماحول تھا جس میں فانؔی کی تربیت ہوئی۔ وہ یو۔ پی کے ایک ایسے شہر میں پیدا ہوئے اور تعلیم و تربیت پائی جو قدیم زمانے میں صوفیوں اور بزرگانِ دین کا اہم مرکز رہ چکا ہے۔ فانؔی کے زمانے میں بھی بدایوں کے مسلمانوں میں مذہب کا کافی چرچا تھا اور متصوفانہ تصورات، لوگوں کے مذہبی معتقدات میں رچ بس گئے تھے۔ فانؔی کے والد اور گھرانے کے دوسرے افراد غیر مقلد تھے لیکن فانؔی اہلِ سنت والجماعت کے عقائد سے متاثر تھے اور جیسا کہ خود ان کی شاعری سے یہ چیز جھلکتی ہے، انھیں امام اشعری کے معتقدات سے خاص دلچسپی رہی۔ اس کا سبب شاید یہ ہوگا کہ زندگی کی بے ثباتی اور جبریت کے اظہار میں ان معتقدات سے سہارا مل جاتا تھا۔ اس طرح فانؔی کے بعض مخصوص وجدانات کو مجدد الف ثانی کے متصوفانہ افکار میں پناہ مل گئی۔

فانؔی کے افکار میں کہیں کہیں ہندو مذہب اور بدھ مت کے مابعد الطبیعاتی تصورات کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس کا ایک سبب یہ ہے کہ ہندوستان میں آکر اسلامی تصوف یہاں کے اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکا تھا۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے نظریات نے جہاں ویدانت اور بھکتی کے ایسے ہی تصورات سے ہم آہنگ ہوکر ہندوستان کے ذہنی ماحول اور جذباتی مزاج سے مطابقت پیدا کر لی تھی وہیں اس حسنِ اشتراک کا سہارا لے کر بعض غیر اسلامی عقائد اور تصورات مسلمانوں کے معتقدات کا اس طرح جزو بن گئے تھے کہ جب تک تحقیق نہ کی جائے ان کے غیر اسلامی ہونے کا پتہ چلانا مشکل تھا۔

فانؔی نے مغربی فلسفے کا بھی ایک طالبِ علم کی حیثیت سے مطالعہ کیا تھا۔ فطری طور پر انھوں نے مغربی فلسفے کے ایسے افکار کا اثر قبول کیا جن سے ان کے وجدانات کی توثیق ہوتی تھی۔ انھوں نے کسی خاص نظریے کو اس کی جزئیات کے ساتھ مَن وعَن قبول نہیں کیا لیکن ان کے کلام کی داخلی شہادت کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ ایسے زمانے میں جب کہ وہ اپنی زندگی میں بعض ذہنی صدموں، ناکامیوں اور جنسی محرومیوں کی وجہ سے شکست خوردگی کے احساس کا شدید شکار ہو چلے تھے انھوں نے شوپنہآئر اور اس قبیلے کے دوسرے مفکروں کو اپنے احوال کا راز داں پایا اور اپنی شاعری میں ان کے تصورات کی باز آفرینی کی۔ شوپنہآئر خود بدھ مت کے سرچشمے سے فیض یاب ہوا تھا (4)۔ اس نے اپنے فلسفیانہ افکار کی بنیاد وجدان پر رکھی تھی۔ عقل کے مقابلے میں احساس اور وجدان کی زبان زیادہ ہمہ گیر ہوتی ہے۔ شوپنہآئر نے

جن احساسات اور نفسی تجربات پر اپنے فلسفے کی عمارت کھڑی کی تھی وہ نوعِ انسانی کے تجرباتِ نفس اور عام مشاہدات و محسوسات سے قریب تر تھے اور ہر زمانے میں شاعروں اور مذہبی رہنماؤں کی توجہ ان پر مرکوز ہوتی رہی ہے۔ چناں چہ دنیا کے تمام مذاہب نے مخصوص اخلاقی اور سماجی قدروں کے تحفظ کے لیے زندگی کی بے ثباتی کا احساس دلانے کے ساتھ خواہشاتِ نفس کو ترک کرنے کی تعلیم دی ہے۔ شوپنہائر کے بعض خیالات کی جھلک اس سے بہت پہلے ہم کو قدیم فارسی اور اُردو شاعروں کے کلام میں بھی مِل جاتی ہے۔ فانی، شوپنہائر کے علاوہ ہارٹمن اور لیوپارڈی سے بھی متاثر رہے۔ فانی کے جمالیاتی تصورات میں تصوریتی فلاسفہ کا اثر محسوس ہوتا ہے۔ فانی پر کہیں کہیں رواقی کیفیت بھی طاری ہوئی ہے۔ کبھی ان کے خیالات pascal کے خیالات سے ٹکراتے نظر آتے ہیں جس نے موت کے خوف اور خواہشِ بقا کو اپنی مذہبی فکر کا موضوع بنایا لیکن غائر نظر سے فانی کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ مغربی فلسفے سے اتنا اثر پذیر نہیں ہوئے جتنا کہ اسلامی تصوف سے۔ شوپنہائر اور قنوطی فلاسفہ کی رفاقت میں انھیں ذہنی آسودگی حاصل نہ ہوسکی جس کے وہ متلاشی تھے۔ ان پر مذہبی اعتقادات کی گرفت اتنی مضبوط تھی کہ وہ ملحد نہیں بن سکتے تھے۔

فانی کچھ عرصے تک لاادریت کی راہ پر چلتے رہے۔ اپنی تشکیک اور جبرِ تقدیر کے خلاف احتجاج کی وہ خود ہی تاب نہ لا سکے۔ فنا کے ذریعے نروان حاصل کرنے کا تصور بھی انھیں مطمئن نہیں کرسکا۔ ان کی نرگسیت اپنی انفرادیت برقرار رکھتے ہوئے دوام پانا چاہتی تھی۔ مذہبی اعتقاد حیات بعدالموت کے یقین سے ہٹنا نہیں چاہتا تھا۔ یہی سبب ہے کہ بالآخر وہ اسلامی تصوّف کی طرف زیادہ مائل ہوگئے۔

......(3)......

فانی کو ان کی زندگی میں ''یاسیات کا اِمام'' کہا گیا ہے (5)۔ شاید وہ خود کو اس لَقَب کا سزاوار سمجھتے رہے ہوں۔ اکثر نقاد انھیں قنوطی شاعر قرار دیتے ہیں۔ بعض اصحاب نے ان کی رواقیت پر زور دیا اور بعض کے نزدیک ان کے متصوفانہ خیالات زیادہ توجہ کے مستحق ہیں۔ فانی کی شاعری کے بارے میں یہ تمام آرا یک طرفہ اور گم راہ کن ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل کی غنائی شاعری کے تعلق سے تنقید کا یہ طریقہ ہی کچھ غیر موزوں سا ہے۔

اس میں شک نہیں فانی کی فکر اردو کے دوسرے غزل گو شاعروں کے مقابلے میں

زیادہ مربوط ہے۔ انھوں نے ارادی طور پر اپنی فکر کو چند خاص موضوعات تک محدود کرلیا تھا۔ وہ حیات اور مسائلِ حیات کے بارے میں سوچی سمجھی رائے رکھتے تھے۔ فانی کی شاعری سے ان کے نظریۂ حیات کو معلوم کرنا نسبتاً آسان ہے۔ پھر بھی وہ سچے غزل گو شاعر تھے اور غزل گو شاعر کے کلام کا اس طرح تجزیہ کرنا، جس سے یہ ظاہر ہو کہ اس نے اپنے سوچے سمجھے اور نپے تلے خیالات، عقلی استدلال کے ساتھ نظم کیے ہیں، خود صنفِ غزل کے احترام کے منافی ہے۔ ایسا تجزیہ اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ جذبے کی صورت میں غنائی شاعری کی اصلی روح اس شاعر کے کلام سے غائب ہے۔ اگر کسی غزل گو شاعر کا کلام ایسے تجزیے کی تاب لے آئے تو اس شاعر کے بارے میں سوائے اس کے کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ زمانہ ساز ہے۔ سچا غزل گو ''مصلحت بیں'' اور ''زمانہ ساز'' نہیں ہوتا۔ فانی اسی مفہوم میں سچے غزل گو شاعر تھے۔

ہم زندگی کے بارے میں کوئی مربوط نظامِ فکر ہی چاہتے ہیں تو اس کے لیے غزل گو شاعر ہی سے کیوں رجوع کریں۔ غزل گو شاعر کی تخصیص ہم نے صرف فانی کے خیال سے کی ہے ورنہ خود شاعری نظری علم اور فلسفے کا ذریعۂ اظہار قطعاً نہیں ہے۔ غزل گو شاعر کی فکر و وجدان کا مطالعہ دراصل یہ جاننے کی خواہش اور کوشش ہے کہ شاعر نے زندگی کو کیسا پایا، یا زندہ رہ کر اس نے کیا محسوس کیا۔ یہ جان کر ہم اس کے احساسات اور جذبات کی قدر شناسی بہتر طور پر کر سکتے ہیں۔

فانی کی شاعری میں (ان کے تربیتی دور کو چھوڑ کر) شروع سے آخر تک حُزن کی زیریں لہر ملتی ہے۔ حُزن کی یہ کیفیت جبرِ تقدیر کے تصور اور غم کو سمجھنے سے ہی پیدا نہیں ہوئی ہے بلکہ اسے شاعر نے ساری زندگی میں جاری و ساری محسوس کیا ہے اور یہ احساس اس کے لہجے میں شامل ہو کر قلبی کیفیات اور واردات کا ترجمان بن گیا ہے۔ اس لہجے ہی سے فانی کی آواز پہچانی جاتی ہے۔ اس حزنیہ لے سے ہم فانی کے غموں کو محسوس کرتے ہیں، وہ غم جن کا تجربہ اور مشاہدہ فانی نے ہماری دنیا میں رہ کر کیا اور جو اُن کی شخصیت کے آئینے میں منعکس ہوئے۔

فانی مجموعی طور پر ہم کو ایک غم گین اور اذیت پسند شاعر نظر آتے ہیں۔ ان کی غم گینی اور اذیت پسندی کے شخصی اسباب، ان کی زندگی اور شخصیت میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہر دور کے کلام میں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن سے فانی کا انفرادی غم

آشکار ہوتا ہے۔

1۔ فانؔی کو اپنی زندگی میں پے در پے ایسی ناکامیوں سے دوچار ہونا پڑا تھا جن سے ان کی مادی، جنسی اور رُوحانی زندگی شدید طور پر متاثر ہوئی، وہ اپنی ہزیموں اور محرومیوں سے اتنے متاثر رہے کہ وہ خود کو بدنصیب انسان سمجھنے لگے تھے۔ انھیں یہ وَہم ہو گیا تھا کہ بدنصیبی ان کے ساتھ ہر وقت اس طرح لگی رہتی ہے کہ ان کا کوئی کام بھی بننے نہیں پاتا (6):

فالِ افزونیِ مشکل ہے ہر آسانیِ کار
میری مشکل کو مبارک نہیں آساں ہونا

فانؔی کی زندگی کے واقعات ہمارے سامنے ہیں۔ ہم دیکھ آئے ہیں کہ کس طرح انھیں وطن سے نکل کر ساری عمر تلاشِ معاش میں سرگرداں رہنا پڑا۔ ابتدا میں وہ کچھ عرصہ پیشۂ تدریس سے وابستہ رہے۔ پھر قانون کی ڈگری لے کر کئی سال تک لکھنؤ، بدایوں، بریلی، اٹاوہ، اور آگرہ میں وکالت کرتے رہے۔ اپنی زندگی کے آخری سال انھوں نے حیدرآباد میں بسر کیے جہاں اپنی وفات سے دو سال پہلے تک وہ صدر مدرس کی حیثیت سے محکمۂ تعلیمات میں ملازمت کرتے رہے اور وظیفے پر علاحدہ ہونے کے بعد مسلسل بے روزگاری، فاقہ کشی اور بیماری کی اذیتیں جھیل کر اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔ فانؔی کی زندگی میں خوش حالی کے دور بھی آئے لیکن وہ زندگی بسر کرنے کے لیے ہمیشہ کسی نہ کسی مربی کا سہارا تلاش کرتے رہے اور کبھی بھی اپنے بل پر کھڑا رہنے کی کوشش نہیں کی اور نہ روزگار کی کوئی مستقل صورت پیدا کر سکے۔ ان کی معاشی زندگی میں جو عدم استحکام رہا اس کی وجہ سے زندگی بھر غیر یقینی مستقبل کا مہیب سایہ ان کے دل و دماغ پر مسلط رہا۔ دیکھا جائے تو خود یہی چیز انھیں تقدیر پرست بنا دینے کے لیے کافی تھی۔ وہ خود کو اَزلی ناکام سمجھنے لگے تھے تو کوئی تعجب نہیں ہے۔

ناکامِ اَزل کی کامرانی معلوم قسمت میں نہ ہو تو شادمانی معلوم
جینے سے مراد ہے نہ مرنا شاید ورنہ فانؔی کی زندگانی معلوم

اپنی بدقسمتی کا یہ احساس فانؔی کو آخر دم تک رہا۔ وہ اپنی مشکلات کو ہر وقت خدا سے رجوع کرتے رہے:

تری خدائی میں ہوتی ہے ہر سحر کی شام الٰہی اپنی سحر کی بھی شام ہو جائے

(دیوان۔جدید)

فرمانِ سحر تیرا ہر شام پہ جاری ہے
یارب شبِ غم کو بھی تاکیدِ سحر فرما (وجدانیات)

فانی کی زندگی میں ایسے وقت بھی آئے جب وہ پیسے پیسے کے لیے ترستے رہے۔ نوبت فاقہ کشی تک پہنچی لیکن وہ کوشش کرتے رہے کہ ان کی احتیاج رسوا نہ ہونے پائے۔ آخری ایامِ حیات میں جب قرض کی بھی کوئی سبیل نہ رہی اور بیماری اور ضعف نے طاقتِ برداشت کم کردی، تب بھی ان کے پائے استقامت کو جنبش نہ ہوئی۔ ایسے لمحوں میں انھوں نے سچے دل سے موت کی دُعا مانگی:

جب جان فِدا کرلوں تو عشق کو رسوا کر
جب میری خبر آئے تو شرحِ خبر فرما

سنِ شعور کو پہنچنے کے بعد فانی نے زندگی کا بڑا حصہ وطن سے دور اجنبی شہروں میں بسر کیا۔ عزیز و اقارب کے علاوہ اہل وعیال سے بھی طویل عرصے تک جدا رہے اور عملی زندگی کو کامیاب بنانے کے لیے ان کے اخلاقی تعاون سے بھی محروم رہے۔ وطن سے دور رہ کر جو چیز وہ اپنوں سے نہیں پا سکے اسے اَوروں سے حاصل کرنے کی توقع کرتے رہے۔ روزگار کی تلاش کے علاوہ ترکِ وطن کے چند اور اسباب بھی تھے، جیسے خاندانی مناقشات، ہم چشموں کا رشک وحسد وغیرہ۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی وہ اپنے وطن اور ہم وطنوں کے بارے میں اچھے جذبات کا اظہار نہ کر سکے:

ایں گناہست کہ عفوم نہ کنندش فانی
کہ مَن از خاکِ بدایوں وطنے ساختہ اَم (باقیات)

لو آج مرگِ فانیِ بسمل سے مٹ گئی
وہ اک خلش جو خاطرِ اہلِ وطن میں تھی (دیوان۔جدید)

وطن چھوڑنے کے بعد انھیں غربت بھی راس نہ آسکی:

گردش وہی یہاں بھی سپہرِ کہن میں تھی
غربت میں بھی وہی ہے جو قسمت وطن میں تھی (دیوان۔جدید)

ہم یہ بھی دیکھ آئے ہیں کہ فانی اپنی مرنجانِ مرنج طبیعت کے باوجود معاصرانہ چشمکوں اور پیشے کی رقابتوں سے محفوظ نہیں رہ سکے تھے۔ یہ ایسی مخالفتیں تھیں جن سے کم بیش

ہر شخص اپنی زندگی میں دوچار ہوتا ہے لیکن مزاج کی زود حسی اور زود رنجی کی وجہ سے فانی پر ان کا شدید ردِ عمل ہوا۔ انھیں بعض احباب کے اس رویے سے بھی سخت اذیت پہنچی کہ جن دنوں ان کی مالی حالت اچھی تھی وہ خلوص و محبت کا اظہار کرتے رہے تھے اور جب ان کے پاس کچھ نہ رہا تو ملنا جلنا بھی ترک کر دیا۔ چند احباب ایسے بھی ملے جو دوستی کے پردے میں نقصان پہنچانے کے دَر پے رہتے۔ ان کی غمازیاں آشکار ہوئیں تو فانی کو دلی صدمہ پہنچا۔ یہی وہ حالات تھے جن کی وجہ سے فانی کو اربابِ زمانہ اور دوست نما دشمنوں سے شکایت ہر زمانے میں رہی:

یوں مٹ گئی وَفا کہ زمانے کا ذکر کیا
اب دوست سے بھی کوئی شکایت نہیں رہی (باقیات)

اغراض کی دوستی الٰہی توبہ انوار کے پردے میں سیاہی توبہ
ان دشمنیوں کی بے پناہی توبہ فانی جنھیں دشمنی سمجھنا ہے محال
(عرفانیات)

البتہ نہیں گردشِ قسمت کے شریک آرام کے ساتھی ہیں فراغت کے شریک
احباب کا مفہوم ہے، راحت کے شریک غم خوار خدانخواستہ کیوں ہوتے
(وجدانیات)

2۔ شخصی اسبابِ غم میں فانی کی جنسی محرومیوں کو بھی دخل ہے۔ اولین عشق کو محبوب کی موت نے ایک افسانۂ ناتمام بنا دیا تھا (7)۔ یہ فانی کے لیے جبرِ مشیت کا پہلا اذیت ناک تجربہ تھا جو ناقابلِ فراموش سانحہ بن کر تحتِ شعور میں بس گیا تھا۔ ہر عزیز کی موت پر اس غم کی یاد تازہ ہوتی رہی۔ انھیں محسوس ہوا کہ ان کی اَزلی بد نصیبی محبوب کی موت کی ذمہ دار ہے اور وہ خود کو مجرم تصور کرنے لگے اور احساسِ گناہ سے چھٹکارا پانے کے لیے خود کو مردہ تصور کر کے بالواسطہ طور پر محبوب کے پردے میں خالقِ موت سے شکوہ سنج رہے اور لاش کی بے زبانی ان کی زبان بن گئی۔ بعد کے معاشقوں میں جیسا کہ تقن جان اور نور جہاں سے روابط کی نوعیت خود ظاہر کرتی ہے (8)۔ فانی کا جنسی رویہ محبوب کے معروض میں مادرانہ محبت کے حصول کی خواہش بن کر رہ گیا تھا۔ فانی کے کلام میں لفظ "آغوش" اس جذبے کی رمزی علامت بن کر بار بار استعمال ہوا ہے:

کمالِ ہوش ہے یوں بے نیازِ ہوش ہو جانا
ترے آغوش میں بیگانۂ آغوش ہو جانا (باقیات)

روشن ہوئی وہ گورِ غریباں میں شمعِ طور
آغوشِ نور میں مری تُربت لیے ہوئے (باقیات)

آغوشِ موت میں تہہِ دامانِ یار ہوں
وہ دن گئے کہ مجھ پہ کوئی مہرباں نہ تھا (عرفانیات)

ان کی آغوشِ مشیت میں ہے ناکامی مری
کام کچھ اس طرح بگڑا ہے کہ گویا بن گیا (عرفانیات)

فانیؔ کی نرگسیت' جنسی محبت میں بھی تمام تر توجہ کے ساتھ چاہے جانے کا تقاضا رکھتی تھی۔ ایسی صورت میں محبوب کا طوائف ہونا محرومیوں میں ازدیاد کا سبب ہی بن سکتا تھا۔ محبوب کے لیے 'ظالم' 'ستم گر' اور 'قاتل' جیسے اَوصاف والقاب کا استعمال، عشق میں ان کی شدید جذباتی کیفیات اور جنسی ناآسودگی کا اظہار کرتے ہیں۔ محبوب کا دل خواہِ خلق ہونا فانیؔ کے عشق کی تقدیر تھا، خواہ وہ عشق مجازی ہو یا حقیقی۔ عشقِ مجازی کی ایک واردات میں رقیبِ روسیاہ کے ہاتھوں، انھیں شدید ہزیمت اُٹھانی پڑی تھی (9) اس سلسلے میں فانیؔ کا یہ 'شکوۂ منظوم' قابلِ توجہ ہے جو واسوخت کے انداز میں ہے:

کیوں جفا کیش کبھی تو بھی جفا کوش نہ تھا
وہ بھی دن تھے کہ خود اپنا بھی تجھے ہوش نہ تھا
اب جو ہیں تو نے وہ کی تھیں نہ بلائیں نازِل
زلف بردوش نہ تھا غیر سے ہمدوش نہ تھا
بے تکلف نگہہِ مست چھکا دیتی تھی
میں تری بزم میں حسرت زدۂ نوش نہ تھا
تجھ میں اور تیرے تصور میں جدائی تھی محال
درمیاں کوئی حجابِ غمِ آغوش نہ تھا
یادِ ایام کہ فانیؔ کے سوا تیرا ذکر
فتنۂ ہرلب و آوارۂ ہرگوش نہ تھا

جنسی محبت کی اساس باہمی خودغرضی پر ہوتی ہے۔ محبوب اور عاشق دونوں ایک دوسرے میں لذت تلاش کرتے ہیں، ایک دوسرے کو اپنا آلۂ بقا بناتے ہیں۔ یہی چیز جذبۂ

تملیکی کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اسی جذبے سے وفا اور جفا کی داستاں شروع ہوتی ہے۔ اردو غزل میں محبوب کے لیے (جو بالعموم طوائف یا امرد ہوتا تھا) بے مہر، ظالم، ستم شعار اور جفا کار وغیرہ کے اوصاف کا استعمال اسی جذبے کی ناآسودگی کو ظاہر کرتا ہے۔ فانی کے اولین عشق میں بھی محبوب، ظالم اور بے وفا تھا۔ محبوب کے یہ اوصاف آخر تک برقرار رہے۔ اردو اور فارسی غزل میں عاشقِ بیمار، اپنی مصیبتوں کی نمائش کرتا ہے تاکہ مظلومیت جتا کر ہمدردی حاصل کرے۔ جن شاعروں نے غلو کے ساتھ بیماری اور اس کے تلازموں سے اظہار جذبات کا کام لیا، ان کی جنسی محرومیوں کا اس سبب حد سے بڑھی ہوئی نرگسیت اور خود اذیتی ہے۔ قتل اور اس کے متعلقات کا استعمال اسی نفسیاتی کیفیت کی غمازی کرتا ہے۔ فانی کی شاعری کے ابتدائی دور میں یہ تلازمے کثرت سے لائے گئے ہیں۔ ان تلازموں کی زیادتی محض روایت اور تقلید کی بنا پر نہیں ہے۔ لکھنؤ کے قیام تک فانی کی شاعری میں یہ رنگ غالب رہا۔ بعد کی غزلوں میں اگرچہ گور و کفن، جلاد اور بسمل کے مضامین بہت کم ہو گئے پھر بھی تیغ و سناں کے استعاروں کا استعمال فانی نے بالکل ہی ترک نہیں کر دیا۔ فانی کے ہاں یہ استعارے محض استعارے نہیں بلکہ جنسی رمزیت بھی رکھتے ہیں۔ وہ قتل کے مضامین خاص لطف کے ساتھ باندھتے ہیں:

شہیدِ ناز ٹھہروں، کشتۂ انداز کہلاؤں
کرد تم ذبح مجھ کو ایسی قسمت ہے کہاں میری (دیوان۔ق)

مجھ کو مضطر دیکھ کر کہتا ہے قاتل پیار سے
آ، اِدھر سائے میں سو جا دامنِ شمشیر کے (دیوان۔ج)

فانی کفِ قاتل میں شمشیر نظر آئی
لے خوابِ محبت کی تعبیر نظر آئی (باقیات)

فانی کی ابتدائی دَور کی شاعری اپنی خامیوں اور خام کاریوں کے ساتھ داغ اور امیر کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ان غزلوں میں محبوب کی تصویریں بھی ملتی ہیں اور کیفیاتِ وصل کا بیان بھی۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

گفتگو دلچسپ غمزے دل ستاں
دِل رُبا شوخی، ادائیں دل پسند (بیاض)

ہیں ان کے اِک بگاڑ میں لاکھوں بناوٹیں
سوشوخیاں ہیں اک نگہہِ شرمسار میں (بیاض)

دوپٹہ گر گیا شانے سے لو اٹھو سنبھل بیٹھو
نگاہیں پڑ رہی ہیں چاند کی دُزدیدہ، جو بن پر (بیاض)

شبِ وصال جو مجھ سے وہ گل بدن بگڑا
نشاطِ وصل تو کیا لطفِ انجمن بگڑا (بیاض و دیوانِ فانی)

یہ بعدِ وصل کھلا انتظار میں کیا تھا
مزا تڑپ ہی میں پایا، قرار میں کیا تھا (بیاض)

آخری دو اشعار فانؔی کی جنسی الجھن اور ان کی خود اذیتی کو سمجھنے میں کافی معاون ہو سکتے ہیں۔ محبوب پر شباب، 'دلہن' بن کر آتا ہے۔ شباب کے آتے ہی 'ستم ہائے نمایاں' سے '' نوازش ہائے پنہاں'' تک کونسی آفت ہے جو انسان پر نہیں گزر جاتی۔ '' معصوم شرارت'' کا '' حیا'' اور '' سادگی'' کا '' بانکپن'' سے بدل جانا، قیامت توڑتا ہے۔ ان فتنہ سامانیوں کے پس منظر میں یہ کیفیت بھی ملاحظہ ہو:

ادا سے آڑ میں خنجر کی منہ چھپائے ہوئے
مری قضا کو وہ لائے دلہن بنائے ہوئے (دیوان۔ جدید)

شباب، قیامت، دلہن اور قضا میں خاص جذباتی تلازمیت ہے جس سے موت اور غم کی نفسیاتی توجیہ کچھ اور ہو جاتی ہے۔ فانؔی کہتے ہیں:

'موت' آنے تک نہ آئے اب جو آئے ہو تو ہائے
زندگی مشکل ہی تھی، مرنا بھی مشکل ہوگیا (دیوان۔ جدید)

'التوائے لذت' کی تلافیِ مافات دیکھیے کہ......:

عہدِ جوانی ختم ہوا، اب مرتے ہیں نہ جیتے ہیں
ہم بھی جیتے تھے جب تک مرجانے کا زمانہ تھا (باقیات)

''عشرتِ بے خلل'' بھی ہے، ''راحتِ لازوال'' بھی
اس کی خوشی ہے غم تو پھر کیا غمِ یار میں نہیں (وجدانیات)

جگر کی طرح فانی بھی 'ہجر سے شاد' اور 'وصل سے ناشاد' رہے۔ وہ جنسی محبت کے ذریعے خود کو بقائے دَوام نہیں دے سکے۔ یہ فانی کی زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔

جنسی محبت کے بطن سے روحانی عشق جنم لیتا ہے جس میں دو روحیں مشترکہ اذیت کے ذریعے ایک دوسرے سے متحد ہوتی ہیں' ایک دوسرے پر رحم کھاتی ہیں۔ فانی کی اذیت یک طرفہ تھی۔ عشق میں ناکامی کے بعد وہ اپنے آپ پر رحم کھا سکتے تھے، صرف اپنی ذات سے محبت کر سکتے تھے۔

3۔ فانی کی ناکامیوں اور محرومیوں میں خارجی حالات کے علاوہ خود ان کی شخصیت کی نفسیاتی کجی کو بھی دخل تھا۔ فانی کے 'غمِ ذات' کے اسباب میں وہ نفسیاتی عوامل بنیادی اہمیت رکھتے ہیں جن کی طرف ہم اشارہ کر آئے ہیں (10)۔ فانی کے کردار کی نرگسیت، عملی زندگی میں مختلف نقاب اوڑھ کر ظاہر ہوئی۔ اس نرگسیت کا ایک نقاب 'خودداری'' تھا جس کی تہہ میں خود پسندی اور خودنمائی کا جذبہ کارفرما تھا۔ انھیں اپنی خاندانی امارت اور وجاہت کا بہت احساس تھا۔ ان کا اسراف اور ان کی دوست نوازیاں اسی احساس کے زائیدہ اعمال تھے جن کی وجہ سے انھیں زندگی میں سخت مالی مشکلات سے دوچار ہونا پڑا۔ فانی ایک طرح کی توہمی عصبانیت کا شکار تھے جس کی وجہ سے وہ کوئی کام جوش و خروش کے ساتھ اور دل لگا کر نہیں کر پاتے تھے۔ زندگی اور محبت میں ان کی ناکامیوں کا ایک سبب یہ بھی ہے۔ فانی کی سُست روی اور آرام پسندی اپنی بے عملی پر پردہ ڈالنے کے لیے مختلف حیلے تراشتی رہی۔ فانی کا عقیدۂ جبر اور ان کے بعض اخلاقی تصوّرات بھی اس بے عملی کے لیے سہارا ثابت ہوئے۔ جو لوگ دُنیوی مصلحتوں کی بنا پر محبت کی قربانی دیتے ہیں اس کا جرمانہ اعصابی تناؤ کی صُورت میں اَدا کرتے ہیں!۔

شخصی محرومیوں اور ناکامیوں کو گوارا بنانے کے لیے فانی نے اِن تصوّرات میں پناہ لی جو غم کو ایجابی قدر مانتے ہیں۔ فانی بھی ان دُنیاوی خوشیوں اور مسرّتوں کی نفی کرتے ہیں جو خود انھیں حاصل نہیں ہو سکیں۔ وہ اس غم سے بھی نفرت کرتے ہیں جس کی بُنیاد خواہش پر ہو۔ اس موڑ پر پہنچ کر ہم کو فانی کی دو نیم شخصیت کے ذہنی تضادات اور جذباتی تلوّن کا اندازہ

ہوتا ہے۔ فانؔی ایک طرف تو اپنے آلام پر آنسو بہاتے اور بد نصیبی کا گلہ کرتے ہیں جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دُنیاوی مسرتوں سے لُطف اندوز ہونے کی شدید خواہش اپنے دِل میں رکھتے تھے:

میری ہَوس کو عیشِ دو عالم بھی تھا قبول
تیرا کرم کہ تُو نے دیا دِل دُکھا ہوا

دوسری طرف وہ دُنیا کی لذّتوں کو محض ایک واہمہ قرار دیتے ہیں:

عیشِ جہاں باعثِ نشاط نہیں ہے
خندۂ تصویرِ انبساط نہیں ہے

نرگسی شخصیت کے ذہنی روّیے میں اِس طرح کا تضاد تعجب خیز نہیں ہے۔ فانؔی کے شکوائی اشعار میں ہم اس بچّے کی تصویر دیکھتے ہیں جو دوسروں کی محبت کو ہمدردی کی صُورت میں حاصل کرنے کے لیے اُنگلی پر پٹّی باندھ لیتا ہے اور خود کو زخمی اور تکلیف میں مُبتلا ظاہر کرتا ہے۔ لوگوں کے اظہارِ ہمدردی سے اس کی چاہے جانے کی خواہش تسکین پاتی ہے۔ دوسری طرف یہی نرگسی اَنا' اس اظہارِ ہمدردی کے خلاف بالکل ہی مختلف رَدِعمل کا اظہار کرتی ہے۔ اس کی '' انانیت '' اور '' خودداری '' اس بات کی متحمل نہیں ہوتی کہ اسے قابلِ رحم مخلوق سمجھا جائے۔ تب وہی '' زخم '' جس کی نمائش سے ہمدردی حاصل کرنا مقصود تھا اس کی '' جی داری '' اور '' طاقتِ برداشت '' کا مظہر بَن جاتا ہے اور وہ یہ ظاہر کرنے لگتا ہے کہ اسے ایسی چوٹوں کی کوئی پرواہ نہیں ہے۔ وہ پٹّی کھول دیتا ہے اور سچ مچ زخم لگنے پر بھی مرہم کے استعمال سے انکار کرتا ہے۔ ذیل کے اشعار میں اگرچہ مُتضاد خیالات پیش کیے گئے ہیں' لیکن دونوں اشعار اسی ذہنی روّیے کی پیداوار ہیں:

فِکرِ راحت چھوڑ بیٹھے ہم تو راحت مِل گئی
ہم نے قسمت سے لیا جو کام تھا تدبیر کا

گو نہیں جُز ترکِ حسرت دردِ ہستی کا علاج
آہ وہ بیمار جو آزردۂ پرہیز ہے

اس ذہنی روّیے کی اصل بُنیاد فانؔی کی نرگسیت اور خود اذیتی ہے جو وقتاً فوقتاً بھیس بدل بدل کر ظاہر ہوتی رہی۔

فانؔی جب ان دُنیاوی خوشیوں اور مسرّتوں کی نفی کرتے ہیں جو انھیں حاصل نہ ہوسکیں اور اس غم سے نفرت کرنے لگتے ہیں جس کی بُنیاد خواہش پر ہو تو ذہنی سطح پر انھیں بُدھ

اور ویدانت کی تعبیرِ حیات اور شوپنہائر اور ہارٹمن جیسے مفکرین کے تصورات کا سہارا مل جاتا ہے۔ شوپنہائر کی طرح فانی نے بھی ایک سے زائد بار اس خیال کا اعادہ کیا ہے کہ حقیقی مسرت کا دُنیا میں کہیں وجود نہیں ہے۔ غم ہی ایک ایجابی قدر ہے:۔

ممکن نہیں ہے راحتِ دنیا کی آرزو
غم برگمانِ راحتِ دُنیا کیے بغیر (عرفانیات)
اِس کش مکشِ ہستی میں کوئی راحت نہ ملی جو غم نہ ہوئی (11)
تدبیر کا حاصل کیا کہیے تقدیر کی گردش کم نہ ہوئی (وجدانیات)

غم کو ایجابی قدر مان کر اور مسرت کے وجود سے انکار کر کے وہ رہبانیت' ترکِ خواہش اور ترکِ دُنیا کی تعلیم سے صرف ذہنی طور پر دل چسپی لے سکتے تھے لیکن اس پر عمل پیرا ہونا فانی کے نفسیاتی مزاج کے خلاف تھا اور وہ بار بار اس نتیجے پر پہنچتے رہے کہ آرزو کا ترک کرنا انسانی اختیار سے باہر ہے:

ترکِ غم سے خوشی کی حسرت نہ مٹی صورت کے بدل جانے سے صورت نہ مٹی
غم لاکھ غلط کیا مگر پھر غم تھا انکارِ حقیقت سے حقیقت نہ مٹی (وجدانیات)

فانی کی فکر میں شوپنہائری تصور سے انحراف کی ایک منزل آتی ہے جب کہ وہ دُنیا میں غم اور راحت دونوں کا اثبات کرتے ہیں لیکن دونوں کو بے ثبات اور ناپائیدار سمجھتے ہیں:

غم بھی گذشتنی ہے خوشی بھی گذشتنی
غم اختیار کر' کہ جو گُزرے تو غم نہ ہو

وہ غم اختیار کر کے انتعاشِ غم کا ثبات اور اپنی بقا چاہتے ہیں۔ ان کی ساری' ہوسِ غزل سرائی' اور' تپشِ فسانہ خوانی' اسی انتعاشِ غم کے لیے ہے۔

فانی نے غمِ ہستی کی اصطلاح، غمِ ذات اور غمِ دنیا دونوں سے وسیع تر مفہوم میں استعمال کی ہے۔ زندگی کی ناپائیداری اور بے مقصدیت کا احساس اور بقا کی خواہش اس غم کی اساس ہے۔

زندگی کی ناپائیداری کا احساس فانی کے کلام میں جابجا جھلکتا ہے۔ انسان کی طبعی موت کے بعض واقعات نے انھیں بے حد متاثر کیا تھا۔ انھوں نے موت کے بھوت کو اپنے ہی گھر میں رقص کناں دیکھا تھا۔ جب کہ ان کے بھائی مشیت علی خاں کا انتقال ہوا اور کئی

دنوں تک خاندان کا ہر فرد سوگوار رہا۔ پھر ان کی چچازاد بہن کی ''مرگِ ناگہاں'' ایسا سانحہ ثابت ہوئی جس نے زندگی کے تعلق سے فانؔی کے رویے اور تصورات میں بنیادی تبدیلی پیدا کردی۔ والدہ اور والد کی وفات کے بعد وہ دنیا میں غم سہنے کے لیے تنہا رہ گئے۔ تقن جان کی موت سے ہستی کی ناپائیداری کا احساس زخم کی صورت میں تازہ ہوگیا۔ اس دور کی شاعری میں بظاہر بے دلی اور دنیا سے بیزارگی کی کیفیت کے پیچھے غم واندوہ کا ایک طوفان موجیں مارتا نظر آتا ہے۔ فانؔی کی یہ غزل اسی کیفیت کی ترجمان ہے:

دنیا میری بلا جانے، مہنگی ہے یا ستی ہے
موت ملے تو مفت نہ لوں ہستی کی کیا ہستی ہے (باقیات)

1933ء میں ان کی لڑکی کا آگرے میں اس وقت انتقال ہوا جب کہ وہ حیدرآباد میں ذریعۂ معاش کی فراہمی میں سرگرداں تھے۔ 1940ء میں ان کی بیوی نے داغِ مفارقت دیا جو آخری زمانے میں ان کی واحد شریکِ غم تھیں۔ اسی سال فانؔی کے محسن مہاراجہ کشن پرشاد بھی انتقال کر گئے۔ یہ صدمے خود فانؔی کے لیے جان لیوا ثابت ہوئے۔

فانؔی، ہستی کی ناپائیداری کا سبق اپنے بچپن ہی میں اخلاقی اور مذہبی کتابوں میں پڑھ چکے تھے اور ہر مشرقی دنیادار آدمی کی طرح یہ خیال ان کے عقیدے کا بے ضرر جزو بن گیا تھا۔ فانؔی نے اپنی طالب علمی کے زمانے کی ایک نظم ''دارِ فانی'' میں اس روایتی خیال کو دوہرایا ہے کہ دنیا مسافر خانہ ہے اور یہاں ہر شخص جانے کے لیے آتا ہے۔ نظم کی تان اس اخلاقی درس پر ٹوٹتی ہے کہ:

دولت و ثروت عزت و حشمت چھوڑ گئے سب جانے والے
ساتھ بہت کچھ لے گئے لیکن کام میں وقت لگانے والے
تج بیٹھے جو عمر کی دولت اب نہیں ہرگز پانے والے

فانؔی اگر زندگی کی بے ثباتی کے اس روایتی تصور پر قانع رہتے تو ان کی شاعری کا رنگ و آہنگ کچھ اور ہوتا۔ انھوں نے ایک شاعر اور عاشق کی حیثیت سے دنیا کی ناپائیداری اور زندگی کے بے ثباتی کو اپنے داخلی اور نفسی تجربے میں محسوس کیا اور بقا کا نغمہ بلند کرنے میں زندگی کے اجتماعی شعور کی آواز بن گئے۔

فانؔی نے ہستی کی ماہیت پر جب فکر کی تو ان کے وجدانی شعور نے محسوس کیا کہ یہ

''آشیاں''، ''برق کے سائے'' میں بنا ہے، ''آنکھوں کے کھلنے اور بند ہونے کا شعبدہ ہے''، ''حجابِ ہوش ہے''، ''فرصتِ حیات''، ''گمانِ خواب'' سے زیادہ نہیں ہے:

بنیادِ جہاں کیا ہے، مجبورِ فنا ہونا
سرمایۂ ہستی ہے محرومِ بقا ہونا

مری حیات ہے محرومِ مدعائے حیات
وہ راہرو ہوں جسے کوئی نقشِ پا نہ ملا

اس ''دروغِ مصلحت آمیز'' اور ''پیمانِ باطل کے یقیں'' کو وہ دیوانے کے خواب سے تعبیر کرتے ہیں:

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کا ہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

دیوانے کے خواب میں پہلو ذم کا بھی ہے۔ خواب کا مضاف الیہ خدا بھی ہوسکتا ہے۔ ایسی صورت میں فانی کے ''خدا'' اور شوپنہائر کی ''اندھی مشیت'' میں کوئی فرق باقی نہیں رہ جاتا۔ فانی، جبرِ ہستی کے خلاف شکوہ برلب ہوتے ہیں تو اکثر ''داورِ محشر'' کی یہی تصویر سامنے آتی ہے۔ عقیدتاً چاہے وہ خدا کو ایسا خالق تصور نہ کرتے ہوں جس کی تخلیق بے غایت ہے۔ لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ وہ ساری عمر ''رازِ ہستی'' کی جستجو میں رہے اور ان کی ساری عمر ''خواب تعبیر خواب میں گزری''۔

ہستی کو فانی نے مختلف وجدانی احساسات کے زیرِ اثر مختلف ناموں سے یاد کیا ہے، ناموں کی یہ تبدیلی ان کی فکر کے زاویوں میں تبدیلی کی نشان دہی کرتی ہے۔ ہستی کے بارے میں فانی کے فکر و وجدان کا نقطۂ آغاز یہ دو تصورات ہیں:

1۔ ہستی خواب ہے۔

2۔ ہستی جبر ہے۔

خواب کی تشبیہہ بہت پرانی ہے اور ان شاعروں اور مفکروں میں یکساں مقبول رہی ہے جنھوں نے زندگی کو غیر حقیقی قرار دیا، یا اسے بے ثبات ٹھہرایا۔ بے ثبات اور غیر حقیقی زندگی 'غایت' سے محروم رہتی ہے۔ قنوطی فلاسفہ کے آگے بھی اہم سوال یہی رہا ہے کہ شر کی ماہیت اور اس اندوہ گیں دنیا کا آخری انجام کیا ہے اور کیا دنیا میں خواہش سے پیدا ہونے

والے ''الم'' کا کوئی مداوا بھی ہے؟ شوپنہائر کا ''اِرادۂ حیات'' اندھا اور غیر معقول ہے(12)۔ یہ تصور ہی دنیا اور دنیا کی زندگی کو خواب بے تعبیر بنا دیتا ہے۔ ایسے فلسفے سے یہ توقع نہیں رکھی جاسکتی کہ وہ حیات اور مسائلِ حیات کے تعلق سے کوئی اثباتی رویّہ اختیار کر سکے۔ فانی کی زندگی بھی ابتدا میں 'مدعاے حیات' سے محروم رہی:

مری حیات ہے محرومِ مدعاے حیات
وہ رہ گزر ہوں جسے کوئی نقشِ پا نہ ملا

مدعاے حیات کے فقدان ہی سے زندگی کے بارے میں جبر کا تصور ابھرتا ہے۔ اگر انسان کی زندگی کا کوئی مقصد ہے تو وہ اپنے اعمال میں مختار ہوگا تاکہ اس مقصد کو حاصل کر سکے۔ انسان اگر مجبورِ محض ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زندگی میں کوئی ایسی غایت ہی نہیں ہے جس کی تکمیل کے لیے انسان کو وجود میں لایا گیا۔ دنیا میں آلام و مصائب کی زیادتی کے احساس کے ساتھ جبر کے اس تصور سے خالقِ کائنات کی جو تصویر سامنے آتی ہے وہ ایک ظالم اور جابر بادشاہ کی تصویر ہے۔ فانی ہمیشہ جبر کے قائل رہے۔ وہ کوئی ایسی غایت معلوم نہیں کر سکے جس کا تعلق اس دنیا کی زندگی سے ہو۔ فانی کا تصورِ الٰہ اگرچہ شوپنہائر کے تصورِ الٰہ سے مختلف ہے، لیکن خدا کے ساتھ ان کا رشتہ کسی نہ کسی شکل میں جابر و مجبور، ظالم و مظلوم کا رہا۔ کبھی اس تصویر کو حسین بنانے کے لیے وہ اس پر رنگین شیشے چڑھا دیتے ہیں۔ متصوفانہ اور جمالیاتی تصورات نے اسی رشتے کو عارف و معروف اور عاشق و معشوق کے رشتوں سے بدل ڈالا اور کمالِ گویائی سے ''شکووں'' کو 'سپاسِ غم کے لئے' دے دی۔ قاتل اور بسمل کے استعاروں سے فانی نے وہی کام لیا ہے جو غالب نے ''بادہ وساغر'' سے لیا ہے۔

وہ ذہنی سفر میں شوپنہائر کا ساتھ اس وقت تک دیتے ہیں جب تک کہ انھیں اس کے فلسفے میں اپنے عشقِ ذات اور جذبۂ انا کی تسکین کا سامان ملتا رہتا ہے۔ شوپنہائر کے ''ارادۂ حیات'' کے تصور میں انفرادی وجود اور فرد کی مرضی کا تحقق ہوتا ہے۔ اور 'شر' کی تعبیر میں انھیں اپنی زندگی کے مصائب و آلام کا شائبہ نظر آتا ہے۔ لیکن شوپنہائر کا فلسفہ، بقا اور مقصدیت کی خواہش کا کوئی جواب مہیا نہیں کرتا۔ اس کے خیال میں 'مشیت' یا 'ارادۂ کل' کے پیدا کردہ شر سے نجات کی صورت صرف یہ ہوسکتی ہے کہ انسان تسلیمِ کامل کے ذریعے اپنے ارادۂ حیات کو بالکل فنا کر دے۔ یہ فناے قبل از مرگ نجات کی اعلیٰ ترین صورت ہے جو

تہذیب اخلاق اور تزکیۂ نفس کی مختلف منزلوں سے گزر کر حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس کی آخری منزل 'ترک دنیا' ہے(13)۔ 'بقا' کی تلاش وجستجو میں فانی ان ہندی نظامات فکر سے بھی رجوع ہوتے ہیں جو تجدید زندگی اور تسلسلِ حیات کے قائل ہیں۔ فانی کہتے ہیں:

مر کے ٹوٹا ہے کہیں سلسلہء قیدِ حیات
مگر اتنا ہے کہ زنجیر بدل جاتی ہے

بعض ہندی نظام ہائے فکر اور بدھ مت میں انفرادی وجود، تناسخ کے ذریعے بقا تو حاصل کر سکتا ہے لیکن ''الم'' سے نجات نہیں پا سکتا۔ الم سے نجات پانے اور ''نروان'' کے لیے ضروری ہے کہ وہ ترکِ خواہش اور (یا) ترکِ عمل کے ذریعے تناسخ کے سلسلے کو مسدود کر دے اور برہما کی ذات میں گم ہو جائے یا ترکِ وجود کے ذریعے وجود کے عذاب سے چھوٹ جائے۔

براہمنوں میں ایک قول یہ ملتا ہے کہ سورگ میں وہ شخص نہیں جا سکتا جو دیوتاؤں کی قربانی دان کرتا ہے بلکہ وہ شخص جا سکتا ہے جو خود کو قربان کر دیتا ہے(14)

اپنشدوں کی اکثر تحریروں سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ برہما سے اتحاد نور معرفت سے حاصل ہوتا ہے لیکن براہمنوں کا حقیقی اعتقاد یہ ہے کہ برہما سے اتحاد دنیائے حواس کے ترک کرنے ہی پر حاصل ہو سکتا ہے(15)۔

مہاتما بدھ نے 'اَلَم' سے نجات پانے کے لیے مکمل بیراگ کا نسخہ تجویز کیا۔ پرتیتیہ سمپاد کے بموجب مکمل بیراگ سے جہل کا انسداد کرنے پر قوت ورجحان کا انسداد ہوتا ہے، قوت ورجحان سے ہوش کا، ہوش کے انسداد سے احساس کا، احساس کے انسداد سے تشنگی کا، تشنگی کے انسداد سے گرفت کا، گرفت کے انسداد سے تخلیق کا، تخلیق کے انسداد سے پیدائش کا، اور پیدائش کے انسداد سے بڑھاپے، موت، غم، گریہ وزاری، دکھ، دل کے کھوٹے پن وغیرہ کا انسداد ہو جاتا ہے(16)۔

فانی، مسرت کی قیمت پر بقائے ذات کے تصور سے مطمئن نہ ہو سکے۔ اسی لیے ''تجدیدِ زندگی'' کے تصور کو امکانِ غیر احتمالی قرار دے کر اپنے آپ کو مطمئن کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

تجدید زندگی تو محالات سے نہیں
فانی مگر یہ ان کی مروّت سے دور ہے (عرفانیات)

اور جب انھوں نے زندگی کے اسلامی تصور میں "بقا" کی بہتر صورت تلاش کر لی (17) تو تناسخ کے نظریے سے منحرف ہو گئے۔

ہستی فقط اک دور مسلسل ہی نہیں
ہر خلق جدید (18) ہے لطافت سے قریں
کلیوں کو سب نے پھول بنتے دیکھا
کلیاں بنتے بھی پھول دیکھے ہیں کہیں (عرفانیات)

......(4)......

فانی کے افکار و خیالات کے مطالعے اور تجزیے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بدھ مت اور ہندو فلسفے کی تعبیر و تشریح حیات سے وہ پوری طرح مطمئن نہیں ہو سکے اور اسلامی تصوف کے مابعد الطبیعاتی تصورات سے رجوع ہوئے۔ ذہنی سطح پر ایک سالک کی طرح جب وہ حقیقت کی تلاش میں چل پڑے تو ابتدائی مرحلے میں فانی کے شخصی وجدان اور متصوفانہ تصورات میں جا بجا تصادم ہوتا نظر آتا ہے۔ متصوفانہ فکر کا راستہ پر پیچ تھا۔ وہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے دو بڑے مکاتب فکر میں منقسم تھی۔ اس کے علاوہ تنزیہہ و تشبیہہ، عینیت و غیریت، خیر و شر، جبر و قدر اور یافت و شہود کے مسائل پر علمائے کلام نے بھی طرح طرح کی موشگافیاں کی تھیں۔ فانی نے حیات و کائنات کی متصوفانہ تعبیروں کو جوں کا توں قبول نہیں کیا۔ انھوں نے وجدان کو یہاں بھی اپنا رہنما بنایا اور طلب و جستجو کی راہ میں اپنے تخیل اور جذبات کی مشعل روشن رکھی۔ لیکن اس راستے پر چلتے ہوئے فانی مذہب کے بنیادی عقائد سے کسی صورت میں منحرف ہونا نہیں چاہتے تھے۔ شاید یہ فانی کی نفسیاتی کمزوری تھی۔ وہ نہیں چاہتے تھے کہ ان کے عقائد اور تصورات پر "غیر اسلامی" ہونے کا الزام عائد ہو۔ اس لیے وہ ہر وقت اپنے وجدان و فکر کا احتساب کرتے رہتے تھے۔ دوسری طرف وہ کسی ایسے خیال کو دل سے ماننے کے لیے آمادہ نہ ہو سکے جو اُن کے شعور کے بنیادی مطالبات کی نفی کرتا ہو۔ وہ مطالبات یہ تھے:

1۔ انفرادی انا یا انفرادی وجود کا تحقق

2۔ بقا

3۔ آزادی

4۔اَلم سے نجات

5۔وجود کی غایت

متصوفانہ' کونیاتی فکر' میں تمام مطالبات کی بہ یک وقت تکمیل ممکن نظر نہیں آتی تھی۔لیکن تصوف کے جدا جدا مکاتبِ خیال میں انفرادی طور پر ہر مطالبے کی تشفی کا سامان کسی نہ کسی صورت میں موجود تھا۔اس سلسلے میں فانؔی کے وجدانی عمل اور نفسی کیفیات کا مشاہدہ اہمیت رکھتا ہے کہ وہ پہلے ہر اس خیال کو اپنا لیتے ہیں جس سے انا کے کسی جذبے کی تسکین یا کسی مطالبے کی تکمیل ہوتی ہو۔پھر جب وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ دوسرے مطالبات چھوٹ رہے ہیں تو اس پہلے خیال پر تنقید کرتے اور اس کے مقابلے میں اس تصور کو قبول کر لیتے ہیں جس سے کسی اور مطالبے کی تکمیل ہوسکتی ہے۔اسی کا نتیجہ ہے کہ فانؔی کی شاعری میں قولِ متناقض (Paradox) کی صورت میں خود کلامی اور بلند آواز سے سوچنے کی کیفیت نمایاں ہے۔فانؔی کے وجدان وفکر میں یہ سلسلہ لامتناہی رہا۔ردّ وقبول کے اس سلسلے کو برقرار رکھنے میں اجتماعِ تضادات کے اس کرشمے کو بڑا دخل ہے جس کی وجہ سے اسلامی تصوف دیگر تمام دینی اور غیر دینی فکری نظاموں سے متاثر نظر آتا ہے اور جو ایک ہی وقت میں وحدت وکثرت، عینیت وغیریت، تنزیہہ وتشبیہہ، خیر وشر اور جبر وقدر کے اجتماع کو ممکن ثابت کرتا ہے۔تضادات کا یہ اجتماع فانؔی کی شخصیت کے اپنے تضادات اور ان کے فن کارانہ اسلوب کے اس پہلو سے ہم آہنگ نظر آتا ہے جس میں وہ صنعتِ تضاد سے مضمون آفرینی کرتے اور لفظی تکرار سے لذت اندوز ہوتے ہیں۔تصوف سے فانؔی کی غیر مختتم دلچسپی کا ایک اہم سبب یہ بھی ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ فانؔی نے تصوف میں اپنے شعور کے مطالبات کی تکمیل اور جذبات کی تسکین کا سامان کس حد تک اور کس کس طرح فراہم کیا۔

سب سے پہلے "انا" اور انفرادی وجود کے تشخص اور تعیّن کا سوال آتا ہے۔وہ وجود وعدم اور خالق ومخلوق کے رشتوں پر تصوف کی رہنمائی میں فکر کرتے ہیں لیکن کبھی ان کی فکر بھٹک جاتی ہے اور وہ غیر اسلامی، مابعد الطبیعاتی تصورات سے بھی کھیلنے لگتی ہے۔اس عقیدے کے ساتھ کہ اس زندگی اور کائنات کو خدا نے پیدا کیا وہ جب خالق ومخلوق کے باہمی تعلق کو معلوم کرنے کے لیے متصوفانہ نظامِ فکر سے رجوع کرتے ہیں تو ایسے تصورات سے دوچار ہوتے ہیں جن سے ہستی کی بے ثباتی، بے غایتی اور جبریت کے خیال کو تقویت پہنچتی

ہے۔ تخلیق کی ماہیت یہ بیان کی جاتی ہے کہ حق تعالیٰ صوَرِ علمیہ کے مطابق بصورتِ تشبیہہ تجلی فرماتے ہیں۔ اس طرح ذاتِ خلق اپنی قابلیت امکانیہ کے مطابق وجود اور صفاتِ وجودی سے فیض پاتی ہے(19) جامی نے اسی خیال کو اشعارِ ذیل میں پیش کیا ہے:

اعیان ہمہ آئینہ و حق جلوہ گراست　　　یانور بودآئینہ و اعیان صوراست
درچشمِ محقق کہ حدید البصراست　　　ہریک دوازیں آئینہ آئینہ دگراست

تجلی بصورتِ تشبیہہ کے مضمون کو فانی نے بھی مختلف طریقوں سے باندھا ہے:

ہم ہیں اس کے خیال کی تصویر　　　جس کی تصویر ہے خیال اپنا
آدمی میں کچھ نہیں، آپ نے سمودیا　　　عالمِ غبار کو عالمِ خیال میں

اس 'انا' کو جو اپنے مادی وجود کا احساس رکھتی ہو، وجودِ ظلّی کے اس تصور سے کوئی مسرت نہیں مل سکتی تھی۔ فانی بھی 'حلقۂ دامِ خیال' میں گھر کر اس 'تصورِ ہستی' سے غیر مطمئن رہے۔ ان سے نظارۂ جمال' کی 'تہمت' نہیں اُٹھ سکی لیکن زندگی کی آبرو بچانے کا سوال درپیش تھا۔ اس سلسلے میں صوفیا ایک حدیثِ قدسی کا عام طور پر حوالہ دیتے ہیں:

کُنتُ کَنزاً مَخفِیاً فَا حبَبْتُ اَنْ اُعرَفَ فخَلَقْتُ الْخَلقَ الاَعْرَفُ

گویا ذاتِ حق نے جو چھپا ہوا خزانہ تھی اپنے آپ کو خارج میں دیکھنے کے لیے اعیانِ ثابتہ کے آئینوں پر تجلی ڈالی۔ مخلوق کے لیے اس عالم میں رویت اور بقا کا سوال پیدا ہی نہیں ہوتا۔ ظہور چوں کہ بصورتِ تشبیہہ وتمثیل ہی ہوتا ہے اس لیے آئینے کی قسمت میں صرف آئینے کا دیدار لکھا ہے(20) یہ متاعِ جلوہ' شوقِ دید کو ناکامی اور محرومی کا غم دیتی ہے۔ فانی کہتے ہیں:

متاعِ جلوہ تحیّر ہے مجھ کو سکتا ہے
دل آئینہ ہے کہ منہ آئینے کا تکتا ہے

فانی کے نزدیک غایتِ تخلیق کی اس توجیہہ سے ذاتِ خالق ایک ''خودنما'' اور ''تماشا طلب'' ہستی بن جاتی ہے:

آئینہ بصد جلوہ وہر جلوہ بصد رنگ　　　کیا کیا نہ کیا تیری تماشا طلبی نے

اور پھر اس تماشا طلبی میں ذاتِ حق اپنی شاہد آپ ہوتی ہے۔ آئینہ لذتِ دیدار سے محروم ہی رہ جاتا ہے:

جلوۂ غیب شہود ہے پھر بھی غیب کے جلوے غیب میں ہیں
نظارہ نظر میں شامل ہے، نظارے میں شامل کوئی نہیں (عرفانیات)

مشاہدے اور عرفان کی یہ وہ منزل ہے جہاں پہنچ کر اصغرؔ ٹھہر جاتے ہیں اور فانیؔ اپنے ہی 'نقشِ کفِ پا' کو دیکھ کر پلٹ آتے ہیں۔ اصغرؔ کی نظر میں یہ حجاب بے حجابی، جلوۂ مستور سے جدا کوئی چیز نہیں ہے۔ ان کی 'لذتِ نظر' بتوں میں بھی شانِ خدائی دیکھ لیتی ہے:

میں تو ان محجوبیوں پر بھی سَراپا دید ہوں
اس کے جلوے کی اُدا اِک شانِ مستوری بھی ہے (اصغرؔ)

بے محابا ہو اگر حسن تو وہ بات کہاں
چھپ کے جس شان سے ہوتا ہے نمایاں کوئی (اصغرؔ)

یہی حال جگرؔ کا بھی ہے'' اصغرؔ اور جگرؔ دونوں کے نزدیک ذوقِ تماشا ہی عین جلوہ ہے۔ ''حسنِ نظر'' '' فتنہ سامانی'' اور رنگینیٔ الم'' میں چھپے ہوئے جلوے'' سرمایۂ نظر'' ہیں:

نیرنگیٔ جمال کے قربان جایئے
حیراں ہوں دیکھ کے اپنی نظر کو مَیں (اصغرؔ)

عشق کیا چیز ہے اک حشر درآغوشِ خیال
حُسن کیا، خواب ہے اک چشمِ تماشائی کا (جگرؔ)

اصغرؔ جسے 'نیرنگیٔ جمال' کہتے ہیں اور جگرؔ جسے 'سرمایۂ نظر' گردانتے ہیں، فانیؔ کے نزدیک محض 'فریبِ جلوہ' ہے، اسی لیے ان سے 'تہمتِ جمال' نہیں اُٹھتی اور وہ '' جلوۂ نظارہ ساز'' کا منہ دیکھتے رہ جاتے ہیں۔

'ہستی' بالآخر فانیؔ کے نزدیک ایک 'حجاب' اور 'ہجر' بن جاتی ہے:

مجھی پر منحصر ٹھہرا مرا مہجور ہوجانا
مری ہستی ہے خود اپنی نظر سے دور ہوجانا

'ہستی' کی ایک اور غایت بھی ہے جس کی طرف قرآنِ حکیم میں ارشاد کیا گیا ہے:

وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْانسَ اِلَّا لِیَعْبُدُوْن (پ 27۔ ع 1)

(اور مَیں نے جو بنائے جن اور آدمی سو اپنی بندگی کو)

فانی نے اس مقصد کی جس طرح توجیہہ کی ہے وہ اس شعر سے ظاہر ہے:

حاصلِ خلقت ہے تعمیرِ جبینِ سجدہ ریز
شانِ تکوینِ دو عالم غایتِ یک سجدہ ہے (عرفانیات)

بندگی کو ایک سجدے میں سمیٹ کر فانی نے عبادات کے اس وسیع تر مفہوم سے صرفِ نظر کرلیا جو 'حقوق العباد' کے عنوان سے زندگی کے سماجی مقاصد کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ فانی چوں کہ ذاتِ حق کی خود نمائی، خود بینی اور خود پرستی سے آگے تخلیق کا کوئی مقصد دریافت نہ کر سکے ان کے دل میں انسان کی محکومی اور مجبوری کا احساس شدید تر ہو گیا۔ انھوں نے نرگس کی طرح معرفت کے چشمے میں صرف اپنا سایہ دیکھا اور اسی کی طرح اپنی ذات سے مہجور ہو گئے۔ فانی نے اس مہجوری کو ''ہوش'' سے بھی تعبیر کیا ہے اور دنیا کو ''عالمِ ہوش'' کہا ہے۔

خالق و مخلوق کے رشتے اور عملِ تخلیق کی تصوف نے جو وضاحت پیش کی، وہ فانی کے وجدان کو اس لیے قابلِ قبول ہوئی کہ اس سے حیاتِ جاوید کا، خواہ وہ کسی صورت میں ہو، اثبات ہوتا تھا۔ قرآن اور تصوف نے انھیں ہستی کی نئی تعبیر دی تھی۔ قرآن حکیم میں ہستی کو ''تخلیق بالحق'' کہا گیا ہے اور یہ آیت بھی اسی مفہوم کی ترجمانی کرتی ہے:

رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هٰذَا بَاطِلًا (پ4ع11)

(اے ہمارے پروردگار تو نے یہ سب کچھ جو پیدا کیا ہے، باطل نہیں ہے۔)

فانی بھی ایک شعر میں اِسی مضمون کو دوہراتے ہیں:

ہستی ہی نہیں جو باطل ہو پھر فرقِ مجاز و حقیقت کیا
یہ عرضِ حقیقت ہے وہ حقیقت ہستی باطل کوئی نہیں

لیکن ہستی اور بقا کے اِثبات کے باوجود ان کے شعور کے دیگر مطالبات ہنوز پورے نہیں ہوئے تھے۔ فانی ہستی کی کوئی غایت معلوم کرنے سے قاصر رہے۔ اسلام کے سماجی تصورات کی طرف انھوں نے کبھی توجہ نہیں دی اور انسان کے مرتبۂ خلافت کو بھی وہ نظر انداز کر گئے (21) انسان کی تکمیل ان کے نزدیک صرف ''عجزِ بندگی'' کا احساس ہے۔

عجزِ بندگی کے احساس نے فانی کو 'اشاعرہ' کے عقائد کی طرف مائل

کردیا۔ 'اشاعرہ' کے چند عقائد یہ ہیں:

1۔خدا کو جائز ہے کہ انسان کو اس کام کی تکلیف دے جو اس کی طاقت سے باہر ہے۔

2۔خدا کو حق ہے کہ وہ مخلوقات کو عذاب دے بغیر اس کے کہ ان کا کوئی جرم ہو یا ان کو ثواب ملے۔(22)

3۔خدا اپنے بندوں کے ساتھ جو چاہے کرے، اس کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ کام کرے جو مخلوقات کے لیے مناسب ہوں۔

4۔ترازو حق ہے اور وہ اس طرح کہ اللہ، نامۂ اعمال کے دفتروں میں وزن پیدا کردے گا۔

5۔آدمی کے افعال میں آدمی کی قدر کچھ اثر نہیں۔

6۔کافر کا کفر اور گنہگار کا گناہ خود خدا نے چاہا تھا۔(23)

ان جبری عقائد کی بازگشت فانی کے کلام میں جابجا سنائی دیتی ہے۔قرآن اور حدیث سے بھی فانی نے ان عقائد کی توثیق پائی۔ وہ 'جبرِ کل' کے قائل تھے۔ اعیان کی قابلیات سے پیدا ہونے والے 'اختیار' کو وہ اختیار ماننے کے لیے آمادہ نہ ہوسکے۔جبر کے تصور کے ساتھ عجزِ بندگی کا مظلومانہ شعور تمام تلخی احساس اور شدتِ احتجاج کے ساتھ میر کے بعد اور میر سے زیادہ فانی کے کلام ہی میں نظر آتا ہے۔میر کا مشہور شعر ہے:

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی

چاہتے ہیں سو آپ کریں، ہم کو عبث بدنام کیا

اس شعر میں 'ناحق' 'تہمت' اور 'عبث' قابلِ توجہ الفاظ ہیں۔میر کی انا کا فیصلہ یک طرفہ اور قطعی ہے اور اس کا خطاب 'خدا' کے پردے میں مذہب کے معبرین سے ہے جو دوزخ اور جنت کی ٹھیکہ داری کرتے ہیں۔میر اپنے مسلک اور ایمان میں اس قدر پختہ ہیں کہ کفر کے فتوے کو بھی خاطر میں نہیں لاتے بلکہ کبھی خود ہی کہہ اُٹھتے ہیں کہ:

میر کے دین و مذہب کو پوچھتے کیا ہو ان نے تو

قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اِسلام کیا

غالب، بندگی میں بھی آزادی اور خود بینی کا دعویٰ کرتے ہیں۔ان کا ''دیدۂ بینا'' ''قطرے میں دَجلہ'' اور ''جزو میں کل'' کو دیکھتا تھا۔وہ شاہد و مشہود میں فرق رَوا نہیں رکھتے

تھے۔ اسی عقیدے کے بر تے پر گناہ وثواب اور حشر ونشر کے روایتی تصورات کا مضحکہ اُڑانے کی جسارت کر جاتے تھے۔

فانؔی کا معاملہ میرؔ اور غالبؔ سے مختلف ہے۔ انھوں نے ''فسخِ عزائم'' سے خدا کو پہچانا:

جاہل ہی نے پایا ہے نہ عالم نے تجھے
مخفی رکھا ضمیرِ مجرم نے تجھے
لیکن یہ حجابِ قدر آخر کب تک
پہچان لیا فسخِ عزائم نے تجھے (24)(عرفانیات)

جبر فانؔی کا عقیدہ نہیں تھا، شخصی تجربہ تھا۔ جبر نے انھیں رسوا کیا تھا اور وہ اس رسوائی کا انتقام لینا چاہتے تھے۔ غالبؔ کا اعترافِ بندگی کے ساتھ آزادی کا دعویٰ صرف معاشرے کی رسم پرستی کے خلاف اظہارِ بغاوت اور شخصی برتری کا اعلان ہے۔ فانؔی، میرؔ کی طرح غالبؔ کی آزادی کو اختیار ماننے کے لیے تیار نہ تھے۔ میرؔ صرف اختیار کی تہمت سے بچنا چاہتے تھے لیکن فانؔی نے جبر کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی اور اپنے احتجاج کو قوی بنانے کے لیے مدلل جوابِ دعویٰ تیار کیا، اور خود مدعی کے بیانات سے 'شہادت' کا کام لیا۔

قرآنِ حکیم کا ارشاد ہے:

وَمَا تَشَآءُوْنَ اِلَّآ اَنْ يَّشَآءَ اللهُ (پ29۔ ع20)

(اور تم نہیں چاہو گے مگر جو چاہے اللہ۔)

اور یہ بھی کہا گیا ہے کہ:

وَاللهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُوْنَ (پ23۔ ع6)

(اللہ نے بنایا تم کو اور جو تم بناتے ہو۔)

فانؔی کا ذہنی ردِّ عمل ملاحظہ ہو:

چاہوں بھی اور یہ ضِد ہے چاہا اُنھیں کا چاہوں
منہ سے دُعا بھی نکلے، دِل خواہ بھی نہ نکلے

قرآنِ حکیم میں ایسی بھی بہت سی آیات ملتی ہیں جن سے ''نظریۂ قدر'' کو تقویت پہنچتی ہے:

وَمَآ اَصَابَكُمْ مِّنْ مُّصِيْبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ اَيْدِيْكُمْ (پ25۔ ع5)

(اور جو پڑے تم پر کوئی سختی سو وہ بدلا ہے اس کا جو کمایا تمھارے ہاتھوں نے)

لَا یُکَلِّفُ اللّٰہُ اِلَّا وُسْعَھَا لَھَا مَا کَسَبَتْ وَ عَلَیْھَا مَا اکْتَسَبَتْ (پ3۔ ع7)

(اللہ تکلیف نہیں دیتا کسی کو مگر جس قدر اس کی گنجائش ہے۔)

اکابر صوفیا اور مسلمان مفکرین نے بظاہر جبر و قدر کے متضاد تصورات کو تقویت پہنچانے والی آیاتِ قرآنی کو پیشِ نظر رکھ کر ایسا استدلال قائم کیا ہے جس سے جبر اور قدر دونوں کی یکجائی ممکن ہو جاتی ہے۔ اقبال نے بھی ایسا ہی رویہ اختیار کیا ہے اور انھوں نے اپنے ایک خطبے میں اس مسئلے پہ بحث کرتے ہوئے اپنے نقطۂ نظر کی تفصیل سے وضاحت کی ہے (25)۔

فانی کے عقیدۂ جبر کی طرف مائل ہونے کی وجہ علمی اور فکری اتنی نہیں ہے جتنی کہ نفسیاتی اور وجدانی ہے۔ ''قدر'' کو قبول کر کے وہ ''عمل'' کی ذمہ داری اپنے سر لینا نہیں چاہتے تھے۔ وہ 'لذت' اس طور پر حاصل کرنا چاہتے تھے کہ اس کے حصول میں مشقت اٹھانی نہ پڑے۔ فانی کا یہ رویہ اس شعر سے بھی جھلکتا ہے:

ناخواستہ جاں بخشی و ناداده ستانی
فارغِ زغمِ صعیم و حاجت بہ دُعا نیست

فانی کی اذیت کوشی نے خدا کو ایک مطلق آمر کی صورت میں دیکھا جس کی مرضی اس کا انصاف ہے۔ سزا پانے کی اندرونی خواہش کے زیرِ اثر انھوں نے اپنے وجود اور زندگی کو ''گناہ'' سے تعبیر کیا:

میرا وجود کفر، مری زندگی گناہ ہستی کو ہوش، ہوش کو لازم خودی ہوئی

ہندی نظام ہائے فکر میں افعال کو ''گناہ'' اور عالم کو عدم اور شر کہا گیا ہے۔ صوفیا نے بھی عالم کے لیے عدم کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ فلاسفۂ اسلام نے وجود کو خیر اور عدم کو شر مانا ہے۔ لیکن صوفیا جب عدم کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو اس سے مراد ''عدمِ اضافی'' ہے نہ کہ ''عدمِ مطلق''۔ وجود کا ظہور اعیانِ ثابتہ کی قابلیاتِ امکانیہ کے مطابق ہوتا ہے۔ فلاسفۂ اسلام میں سے بعض شر کی یہ توجیہہ کرتے ہیں کہ چوں کہ ظہور ماہیاتِ اشیا کی قابلیاتِ امکانیہ کے مطابق ہوتا ہے اس لیے اکثر اعتبارات وجودیہ کا ظہور نہیں ہو سکتا۔ انھی وجودی اعتبارات کی عدمیت 'شر' ہے۔ ابوسعید کہتے ہیں:

ہر شَر ز عدم بُود و عدم غیرِ وجود
پس شَر ہمہ مقتضائے غیر است اے دِل

فانی، شیخ سرہندی کے مسلکِ شہود سے زیادہ متاثر تھے اور اکثر وہ غیریت کے قائل نظر آتے ہیں۔ کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ عدمِ مطلق اور عدمِ اضافی میں فرق نہیں کرتے۔ اسی لیے انھوں نے کہیں عالم کو باطل اور ہستی کو تمام تر گناہ سے تعبیر کیا ہے۔ چناں چہ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، کبھی 'ہستیِ باطل' کا انکار کرتے ہیں اور کبھی یہ بھی کہتے ہیں:

ہر باطل و ہر ناحق اِک رازِ حقیقت ہے
جس شکل میں حَق آیا وابستۂ باطل تھا

ایک جگہ وہ قابلیاتِ امکانیہ کو سببِ شَر قرار دیتے ہیں اور اس میں بھی دلچسپ انداز سے خیر کا پہلو نکال لیتے ہیں:

گناہگار سہی دِل، مگر قصور معاف
ظہورِ شوق بہ اندازۂ حجاب ہوا

BERDYAEV لکھتا ہے کہ: ''اَنا، اپنا عکس آئینے یا پانی میں دیکھنا چاہتی ہے، تا کہ 'دوسری انا' میں اپنے وجود کی توثیق کرے۔ حقیقت میں انا دوسری 'انا' 'تو' سے رفاقت چاہتی ہے۔ اس کی خواہش ہوتی ہے کہ دوسری 'انا' ایک ایسا دوست ہو جو خود کو اس کی ذات میں پہچانے اور اس سے ایک جانے، اس کی توثیق کرے، اسے سراہے، اسے سُنے، مختصر یہ کہ اسے 'منعکس' کرے'' (26)۔

فانی کو اپنی زندگی میں ایسی دوسری ''انا'' نہیں ملی۔ '' آئینے'' ملتے اور ٹوٹتے رہے آخر انھوں نے اپنا عکس ''خدا'' میں دیکھا۔ لیکن یہ ''محبت کرنے والا خدا'' ''محبت کرنے والا آمر'' تھا۔ شکست خوردہ روحوں کو ان کے جذبۂ برتری کی تسکین ایسے ہی آئینوں میں ملتی ہے۔

جیسا کہ ہم نے ابھی بیان کیا، فانی، ذاتِ حق کی خود بینی، خود نمائی اور عشقِ ذات کے سوا تخلیق کی کوئی اور غایت نہیں معلوم کر سکے۔ اس نے تخلیق کی اس لیے کہ وہ چاہتا تھا کہ پہچانا جائے۔ اپنے اختیار اور قدرت کے اظہار کے لیے اس نے مخلوق کو مجبور بنایا۔ اپنی رحمت کے اظہار کے لیے بندوں کو گنہگار کیا اور اپنے عدل کی نمود کے لیے حشر کا دن مقرر کیا۔ انسان اس بات پر مجبور ہے کہ وہ 'نرگسِ برتر' کے 'عشقِ ذات' کی تسکین کا سامان بنے۔ اس کی زندگی جبر ہے،

مَوت جبر ہے، ناکامی جبر ہے، تدبیر جبر ہے، تقدیر جبر ہے، خوشی جبر ہے، عشق جبر ہے، گناہ جبر ہے، یہاں تک کہ وہ اپنے گناہوں پر شرمندہ اور خجل ہونے کا اختیار بھی نہیں رکھتا: (27)

گھٹتا ہے جی کہ ہم نہیں مختارِ انفعال
اک موجِ خوں بھی ہے عرقِ انفعال میں

یہ زاویہ نظر فانی کے کلام سے مخصوص ہے۔ اتنے کثیر پہلوؤں سے زندگی میں جبر کی کارفرمائی کا مشاہدہ اور تجزیہ شاید ہی کسی اور شاعر کے کلام میں ملے۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ 'جبر' جیسے موضوع پر فکر کرتے ہوئے بھی فانی نے جذبے کے خلوص کے ساتھ شاعرانہ خوش طبعی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا:

از ماہرآن چہ رفت نہ از مابود کہ بود
مجبورِ عارفانِ تو مجبورِ زیستن

مختار ہوں کہ معترفِ جبر دوست ہوں
مجبور ہوں کہ یہ بھی کوئی اختیار ہے

کوئی اس جبرِ تمنا کی بھی حد ہے فانی
ہم شبِ ہجر میں امیدِ سحر رکھتے ہیں

ہر ستم کا یہ تقاضا ہے کہ ہو فریاد بھی
اب تو جینا ہی پڑے گا شاد بھی ناشاد بھی

فانی کے کلام میں اس 'جبریت' کے خلاف احتجاج اور غم کا اظہار بھی مِلتا ہے، کیوں کہ وہ انا کی آزادی سلب کرتی اور اس کے احساسِ خودداری کو مجروح کرتی ہے۔ 'انائے مطلق' کے خلاف فانی کا احتجاج کہیں واضح ہے اور طنز یا طعن کی صورت میں ظاہر ہوا ہے اور کہیں اظہارِ تسلیم کی صورت میں نالۂ بے صدا بن گیا ہے لیکن لہجے کی غمنا کی چھپے ہوئے حزن و ملال کو آشکارا کر ہی دیتی ہے۔ کبھی وہ عشقِ مجاز کے استعاروں کی آڑ لے کر اپنی نوا میں تلخی بھر دیتے ہیں:

جسمِ آزادی میں پھونکی تو نے مجبوری کی روح
خیر جو چاہا کیا، اب یہ بتا ہم کیا کریں (باقیات)

مجبوریِ عُریاں کو یہ خلعتِ مختاری
اللہ رے کرم! ہم اور توفیقِ گنہگاری (عرفانیات)

تم سے مجھے امیدیں کیا عفو کے قابل ہیں؟
میں ہی تمھیں دیتا ہوں تکلیفِ ستم گاری (عرفانیات)
دو گھڑی کے لیے میزانِ عدالت ٹھہرے
کچھ مجھے حشر میں کہنا ہے خدا سے پہلے (عرفانیات)
کچھ ادائیں ہیں جنھیں قتلِ عبث ہے منظور
کچھ سزائیں ہیں جو ملتی ہیں خطا سے پہلے (عرفانیات)
حسنِ تدبیر نہ رسوا ہو جائے
رازِ تقدیرِ الٰہی کو نہ پوچھ (عرفانیات)
کیا کہوں جی رہا ہوں کیوں فانیؔ؟
مقتضا حکمتِ الٰہی کا! (عرفانیات)

فانیؔ کے اِس عقیدۂ جبر کے تحت غمِ دنیا اور غمِ ہستی سے نہ تو مفر ہے اور نہ اس کا کوئی علاج ہے۔غم سے چھٹکارا پانے کی سعی لاحاصل ہے، ہر احتجاج بے سود ہے۔ فانیؔ نے ہستی اور کائنات کے اس نظام کو جس کی غایتِ تخلیق نامعلوم مصلحتِ خداوندی ہے اور تخلیق کے اس عمل کو جو جبریت پر منتج ہوتا ہے، ذاتِ حق کی شانِ جلال سے تعبیر کیا ہے۔ یہ شانِ جلال احساسِ خوف پیدا کرتی ہے۔ یہ خوف، مَوت کا خوف ہے، فنا کا خوف ہے جو اَلَم انگیز ہے۔ اسی خوف اور اَلَم سے گنہگاری اور خطا کاری کا احساس پیدا ہوتا ہے جو انجام سے ڈراتا ہے۔ خود اَذیتی اسی احساسِ گناہ کا نتیجہ ہے جو یہ چاہتا ہے کہ کل ملنے والی سزا آج ہی مل جائے۔ جبر اور گناہ کے یہ احساسات خدا کو ایک ''آمرِ مطلق'' کی شکل دے دیتے ہیں۔ 'آمرِ مطلق' کے اس تصور میں فرد کی 'انا' اپنی تسکین کا سامان اس وقت تک فراہم نہیں کر سکتی جب تک کہ اسے یہ یقین نہ ہو جائے کہ وہ جو قادرِ مطلق ہے، اس سے محبت بھی کرتا ہے۔ فانیؔ کے لیے یہ ''آئینہ'' بھی چُور ہو جاتا اگر ذاتِ حق کے ساتھ رحمت کا تصور بھی وابستہ نہ ہوتا۔ ''رحمت'' کے تصور کی وجہ سے ان کی نرگسیت نے خدا کی ذات میں ایسا وجود دیکھ لیا جو اُنھیں ماں یا باپ کی محبت دے سکتا تھا۔ ایسا 'باپ' جو اَن جانی خطاؤں پر سزا دیتا ہے تو جانی بوجھی خطاؤں سے چشم پوشی بھی کر جاتا ہے۔ لیکن اس محبت (رحمت) کے حصول کے لیے ضروری تھا کہ اپنے آپ کو پوری طرح اس کے حوالے کر دیا جائے۔ یہ توکل کی تعلیم تھی۔

التوکل الانخلاء عن الحول والقوۃ الّا باللہ (ذوالنون)(28)

''توکل اپنے نفس کی تدبیر کو چھوڑنا اور اپنی حول وقوۃ سے باہر نکل آنا ہے''۔

فانی نے اسی خیال کو اپنے ایک شعر میں پیش کیا ہے:

ہونا ہے وہ ہو کے رہے گا، مجبوری کی حد سے نہ بڑھ
بیٹھے بٹھائے اپنے سَر آزادی کا اِلزام نہ لے

توکل کے علاوہ، استعانت کے دوسرے طریقوں دُعا، صبر اور شکر پر صوفیا نے زیادہ زور دیا ہے۔قرآن اور حدیث میں بھی ان امور کی تعلیم کی گئی ہے اور ان پر عمل کرنے والوں کے لیے بشارتیں دی گئی ہیں۔

وَاَعْتَصِمُوْ بِاللہ ط ھُوَ مَوْلٰکُم فَنِعْمَ الْمَوْلیٰ وَ نِعْمَ النَّصِیرْ (پ17ع17)

''اور مضبوط پکڑو اللہ کو، وہ تمھارا مالک ہے سو خوب مالک ہے اور خوب مددگار''۔

وَاللہُ یُحِبُّ الصَّابِرِیْنَ۔(پ4۔ع5)

''اور اللہ محبت کرتا ہے ثابت قدم رہنے والوں سے''

لَئِن شَکَرْ تُمْ لَاَزِیْدَنَّکُمْ(پ13۔ع13)

''اگر احسان مانوگے تو اور بھی دوں گا تم کو''۔

استعانت کے ان طریقوں پر کار بند ہونے سے رضا کا مقام حاصل ہوتا ہے(29)فانی کے کلام سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف ان تعلیمات سے واقف تھے بلکہ یہ ان کے ذہنی تحفظات اور معہودات کا جزو بَن گئی تھیں۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے مذہبی عقائد کی 'درستی' کے ساتھ وقتاً فوقتاً اپنے خیالات کی اِصلاح پر آمادہ ہوتے جس کی وجہ سے عقل اور دِل میں اکثر پیکار جاری رہتی۔''جبرِ مذموم''(30) سے ''جبرِ محمود''(توکل ورضا) کی طرف میلان عقیدے کی اِصلاح کی بنا پر بھی تھا لیکن ان کی حُریت پسند'انا' اسے دل سے قبول نہیں کرسکی۔ان کے اکثر اشعار میں کہیں تو راضی بہ رضا ہونے کی خواہش کا زبانی اظہار مِلتا ہے۔

جیسے:

اے شوقِ طلب بڑھ کر مجنونِ ادا ہوجا
اے ہمتِ مردانہ راضی بہ رضا ہوجا (باقیات)

اور کہیں اظہارِ تسلیم میں بھی محرومی اور جبر کا احساس نمایاں ہو گیا ہے:

ہوا نہ رازِ رضا فاش وہ تو یہ کہیے
مرے نصیب میں تھی ورنہ سعیِ نامعلوم (باقیات)

زہے تقدیرِ ناکامی کہ تیری مصلحت ٹھہری
تری مرضی سے وابستہ ہوا اللہ رے غم میرا (باقیات)

جبر اور تسلیم و رضا سے پیدا ہونے والے احساسِ شکست کا ردِ عمل فانؔی کے ہاں کبھی کبھی رواقیت کی صورت میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔ شعوری سطح پر رواقیت زندگی کا کوئی مثبت فلسفہ نہیں ہے بلکہ زندگی سے مصلحت کوشانہ عملی سمجھوتہ ہے جس پر کار بند ہونے کے لیے خود تردیدی اور خود فریبی سے کام لینا پڑتا ہے۔ چناں چہ فانؔی جبرِ کُل کے قائل تھے لیکن روایتی رویّے میں اختیار کی تہمت اپنے سَر دھرتے ہیں، غم کو ناگزیر جانتے ہوئے اور راحت کی آرزو رکھتے ہوئے بھی دنیا کی ہر ادا سے منہ موڑ کر گزر جانا چاہتے ہیں۔ وہ زندگی میں کوئی مقصدیت تلاش نہیں کر پاتے لیکن اپنے نفس کو ایک مفروضہ فرض کا احساس دِلا کر سرگرمِ عمل ہونے کی دعوت دیتے ہیں:

ناکام ہے تو کیا ہے کُچھ کام پھر بھی کر جا
مَردانہ وار جی اور مَردانہ وار مَر جا
اے شوقِ طلب بڑھ کر مجنونِ اُدا ہو جا
اے ہمّتِ مردانہ راضی بہ رضا ہو جا (باقیات)

راضی بہ رضا ہو جانے کی یہ خواہش دراَصل اَنا کی خود فریبی ہے۔ جب اس کے نالے صَدا بہ صَحرا بَن جاتے ہیں اور احتجاج بے اثر ثابت ہوتا ہے تو وہ احساسِ شکست کو چھپانے کے لیے تسلیم و رضا کی آڑ لیتی اور جبرِ مشیّت کو اپنے اختیار پر محمول کرتی ہے، جیسا کہ خود فانؔی نے اعتراف کیا ہے:

ہُوا نہ رازِ رضا فاش وہ تو یہ کہیے مرے نصیب میں تھی ورنہ سعیِ نامعلوم (باقیات)

یہ ردّیہ بے دِلی کی خواہش پیدا کرتا ہے۔ بے دِلی کی کیفیت نہیں رکھتا۔ اس میں ''بے دِلی'' بھی جانِ تمنّا بنی رہتی ہے، لیکن فانؔی کے ہاں کہیں کہیں رواقیت احساس کی سطح

پر بھی ملتی ہے۔ کبھی بے دِلی کی صُورت اور کبھی سپردگی کی کیفیت لیے ہوئے:

گزرا فریبِ ہر غم و شادی کا مرحلہ
ہنستے ہوئے سے اب ہیں نہ روئے ہوئے سے ہیں (عرفانیات)

مَیں ہوں عالم کو بے دِلی کا پیام
خیر و شر مدعا ' نہ صُلح نہ جنگ (باقیات)

کم دردِ جگر ہے یا بہت ہے
جو آپ سے مِل گیا بہت ہے (عرفانیات)

ننگ ہے سعیِ عرضِ محبت ' فرضِ محبت پورا کرا
اس کے سوا کچھ یاد نہ رکھ' بھولے سے اثر کا نام نہ لے (عرفانیات)

اس کیفیت میں وہ غم و شادی کے ہر مرحلے سے گزر کر ایک ایسے برزخی عالم میں پہنچ جاتے ہیں جہاں زِندگی ''ہوس کوشی'' اور موت ''ریاکاری'' معلوم ہونے لگتی ہے۔ وہ 'رَضائے دوست' کو' آئنہ دِکھاتے ہیں' اور' مزاج دہر' میں' اس کا اشارہ پا کر' ہر حال میں 'مُسکرا دیتے ہیں'۔ ان کا سارا' وجود' ''نمودِ مشیت'' بن جاتا ہے۔ فانی کے کلام میں تسلیم و رضا کی یہ کیفیت کہیں کہیں اقبال کے وجدان سے قریب نظر آتی ہے۔ اقبال کہتے ہیں:

چوں فنا اندر رضائے حق شود   بندۂ مومن قضائے حق شود

اور............

از رضا مُسلم مثالِ کوکب اَست   دَر رہِ ہستی تبسم بَرلب اوست
(اسرار و رموزِ بےخودی)

فانی کے کلام میں رواقیت کوئی مستقبل رُجحان نہیں ہے۔ وہ بے دِلی کی کیفیت کو زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتے تھے اور تسلیم و رضا فکر کی سطح پر جبریت سے سمجھوتہ بن کر رہ گئے تھے۔ 'انا' آزادی چاہتی تھی' مسّرت چاہتی تھی۔ چناں چہ فانی اپنی بے دِلی سے اُکتا کر خود ہی کہہ اُٹھے:

یہ تو بُرے آثار ہیں فانی غم ہو' خوشی ہو' کچھ تو ہو
دِل کا یہ کیا حال ہوا مغموم نہیں مسرور نہیں

آزادی اور مسرت کی یہ خواہش فانؔی کے ہاں جذبۂ عشق کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ تخلیق کا نتیجہ مجبوری ہی نہیں مہجوری بھی تھا اور مہجوری خواہشِ وصال پیدا کرتی تھی۔ اِس جذبۂ عشق سے فانؔی کے تصوّرِ الٰہ میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ وہ سزا دینے والا، رحم کھانے والا اور محبت کرنے والا باپ نہیں تھا بلکہ ایسا معروض تھا جس میں انھیں اپنی ناآسودگیوں، محرومیوں اور شکستوں کا اَجر نظر آیا۔ اب یہی ذات ان کا مطلوب، مقصود اور محبوب بن گئی لیکن یہ ذات نامعلوم اور غیر مشہود تھی جس کے دیدار اور وِصال کی خواہش نے جبرِ ہستی کے تصوّر سے پیدا ہونے والی دِل کی کیفیت کو طلب اور شوق سے بدل دیا۔ فانؔی کے کلام میں اِس جستجو، تلاش اور 'ناکامیِ نگاہ' کی واردات کی تفصیل تمام جزئیات کے ساتھ مِل جاتی ہے۔ ان کی واردات سالک کے احوال سے بہت مشابہہ ہے۔ لیکن وہ سالک نہیں تھے، ناکام عاشق تھے۔ فانؔی نے ناآسودہ خواہشات کی تکمیل نامعلوم معروض میں چاہی اور جب وہ نامعلوم کی تلاش میں نکلے تو انھیں بار بار ناکامیوں سے دوچار ہونا پڑا۔ لیکن اُس نامعلوم ذات میں ان کا یقین مضبوط تھا کیوں کہ یہ ایقان محبت سے پیدا ہوا تھا۔ اِس ایقان ہی کی وجہ سے وہ ناکامیوں کے باوجود جستجو میں سرگرداں رہے۔ اِس جہدِ طلب کی واردات بیان کرتے ہوئے اِن کا لہجہ ہمیشہ پُرشوق اور پُر اُمید رہا:

ترِی تلاش کا افسانہ گر بیاں ہوتا
رہِ مجاز کا ہر ذرّہ اِک زباں ہوتا

نگاہوں نے دِلوں میں دِل نے آنکھوں میں تُجھے ڈھونڈھا
تری دُھن میں رہے سودائیانِ جستجو برسوں

ماورائے حدِّ ہر منزل ہے شاید کوئے دوست
ہم نے جو چھانی نہ ہو ایسی کوئی منزل نہیں

اب متصوّفانہ فِکر، معرفت کی راہ میں فانؔی کی رہنمائی کرتی ہے۔ اِن کے آگے دو راستے تھے۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود۔ مختلف نفسیاتی اسباب کی بنا پر وہ اِن تصوّرات کے درمیان بھٹکتے رہے۔ عینیت میں ''حیاتِ ابدی'' کی دعوت کے ساتھ عشقِ ذات کی تسکین کے لیے خود کو خدا بنا لینے کی سہولت بھی تھی۔

ابتدا میں وحدت الوجود کے جس مطلب سے فانؔی آشنا ہوئے وہ شنکر آچاریہ کی

تعبیر سے قریب تھی جن کے خیال میں 'برہما' کا تحقق اسی وقت ہوسکتا تھا جب صورتیں فنا ہو جائیں:

ہمیں کھوئے گئے تجھ میں نہ جب تیرا پتا پایا
نہ پایا مدعا ہم نے تو گویا مدعا پایا

یہ تصور' فرد کی اَنا کے تشخص اور بقا کا ضامن نہیں تھا اور شعور کے دیگر مطالبات کی تکمیل بھی نہیں ہوتی تھی۔ چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش بھی نا تمام رہ جاتی تھی۔ اِسی لیے فانی نے غیریت کا مسلک اپنایا اور وحدت الشہود کے نظریے سے اِن کی دل چسپی بڑھ گئی۔ اشعارِ ذیل سے اس میلان کا پتہ چلتا ہے:

گردش میں تھا وہ ایک ہی جلوہ کہاں کہاں
تھی فرشِ راہ' چشمِ تماشا کہاں کہاں

کثرت میں دیکھتا جا تکرارِ حُسنِ وحدت
مجبورِ یک نظر آ' مختارِ صد نظر جا

وجود و شہود کی ساری بحثوں کا مقصد، حقیقت کی یافت اور تخلیق کی ماہیت دریافت کرنا ہے۔ قرآن میں ذاتِ باری کے لیے 'نور' کا استعارہ لایا گیا ہے۔ صوفیا نے نور کو ظہور اور وجود قرار دیا ہے۔ یہ وجود ہی حق ہے۔ ذاتِ حق مرتبۂ احدیت میں خَلق کے تمام اعتبارات سے پاک ہے، تمام قیود سے مطلق اور آزاد ہے۔ یہاں تک کہ اس کی تنزیہہ، قیدِ اطلاق بھی گوارا نہیں کرتی۔ چناں چہ فانی کہتے ہیں:

ہر نام میں اِک شانِ تعیّن ہے بہر حال
جو نام ہے تیرا، وہ ترا نام نہیں ہے

اس سے آگے بڑھ کر صوفیا اور اسلامی مفکرین یہ بھی کہتے ہیں کہ ذاتِ حق تنزیہہ کے مرتبے میں نامعلوم اور نا قابلِ علم ہے۔ حادث، واجب اور قدیم کو معلوم نہیں کرسکتا۔ اِسی بنا پر مرتبہ احدیت میں ذاتِ حق کے بارے میں فکر سے منع کیا گیا ہے (31) عطار کہتے ہیں:

دَر ذاتِ خُدا فِکر فَراواں چہ کُنی
جاں رازِ قصور خویش حیَراں چہ کُنی

پُوں تو نہ رسی کنہِ یک ذرہ تمام
درکنہِ خدا دعوئ عرفاں چہ کنی

فانی کے شوق وجستجو کے لیے یہ راہ بندی بھی جبر کی ایک صورت تھی۔ وہ طلسمِ حجابات میں گھر کر رہ گئے۔ ''تجلی'' حجاب تھی۔ ''نور'' حجاب تھا۔ ''عجزِ نظارہ'' اور ''زعمِ تماشا'' بھی حجاب تھا اور سارے حجابات خود ان کی نظر نے ڈال رکھے تھے۔ حجاب اُٹھے تو کیوں کر اُٹھے۔ فانی کا ردِ عمل جذباتی ہے اور محرومی کا شدید احساس رکھتا ہے:

سنتے ہیں حجاب ان کا عرفانِ تمنا ہے
اب حرفِ تمنا کی تعبیر کو کیا کہیے (عرفانیات)

......(5)......

شہود و وجود کے تصورات سے فانی ایک عرصے تک کھیلتے، اُلجھتے اور جی بہلاتے رہے۔ وہ شہودی بن سکے اور نہ وجودی۔ ان کے دریاے بیتابی میں یہ موجیں اُٹھتی اور بیٹھتی رہیں۔ تصوف نے فانی کو ایک زاویہ نظر دیا، ایک اندازِ فکر بخشا لیکن خود اس کے نظامِ فکر میں کوئی ایسی تجلی نہیں تھی جو فانی کے غم خانے کو منوّر کرسکتی۔ فانی کی روح مادہ پرست تھی، دل لذت کوش تھا اور دماغ وَاہمہ پسند۔ جسم کے تقاضے بڑے شدید تھے۔ 'ہوس' کو 'عیشِ دوعالم' بھی قبول تھا۔ فانی کی مادیت، مابعدالطبیعاتی طِفل تسلیوں سے صحیح معنوں میں مطمئن نہ ہوسکی۔ وہ حقیقی ''بقا'' کے خواہش مند تھے جب کہ تصوف کا حال وقال صرف اَبدیت کا عکس ہی اُنھیں دے سکتا تھا۔ وہ ماورائیت سے عالمِ طبعی کی طرف لوٹ آئے۔ ناصیہ فرسائی کا شوق انھیں اس 'کافرِ بے مہر' کے آستاں پر لے آیا۔ اُنھوں نے عرفان کا راستہ چھوڑ کر دوبارہ وجدان میں پناہ لی۔ فانی کے جذبات کی دنیا میں یہ انقلاب اور ان کی داخلی اور روحانی زندگی میں یہ تبدیلی واضح اور نمایاں ہے۔ فانی نے حیدرآباد پہنچ کر جو غزلیں کہیں، ان کی جذباتی کیفیت آگرے کے زمانۂ قیام کی غزلوں سے مختلف ہے۔ فانی کی شاعری میں ترفع کے بعد باز جنسیانے کا عمل شروع ہو چکا تھا۔ ان کا 'آئینۂ لطافت' کی تصویر کے قابل نہیں تھا۔ لیکن 'آئینے' کو تصویر درکار تھی۔ لطافت کو جسم دینا ضروری تھا۔ فانی کی شاعری میں مجازی محبوب

اپنی ''کافرخیزیوں'' اور ''بے مہریوں'' کے ساتھ لوٹ آیا:

ترے خیال کو وَاجب کیا محبت نے
ترے خیال کی ممکن نہ تھی کوئی تشکیل (وجدانیات)

تصوف کے فکری نظام سے فانی مطمئن نہ ہو سکے۔ اس کا ثبوت 'عرفانیات' کی بعض غزلیں اور 'وجدانیات' کی شاعری ہے، جسے پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اس منزل سے پیچھے ہٹ آئے ہوں جہاں انھوں نے ہر ''نعرۂ الحق'' میں ایک ''شانِ اَنا'' بھر دینے کا ارادہ کیا تھا۔ غیریت پر ان کا ایقان مستحکم ہوتا نظر آتا ہے۔ وہ تسلیم و رَضا کا اظہار کرتے ہیں، صوفی یا ملاّ کی طرح نہیں بلکہ عاشق اور شاعر کی طرح جو'' گلہ مندِ جفا'' رہ کر اپنی '' وفا پیشگی'' کا اظہار کرتا ہے۔ فانی کے وجدان و فکر کی یہ لہر صرف ''وجدانیات'' کی شاعری سے مخصوص نہیں ہے، ان کی فکر شروع ہی سے بٹی ہوئی تھی۔ وہ بہ یک وقت دو راستوں پر گامزن تھی جو بڑی دور تک ایک دوسرے کے متوازی چلتے رہے اور جب وہ مقام آیا جہاں یہ راستے الگ ہوتے تھے تو فانی نے کسی ایک راستے پر چلنے کے بجائے آزادہ رَوی اختیار کی۔ صوفی بننے کے بجائے شاعر رہنا پسند کیا۔ یہ وہ مقام ہے جہاں سے آگے بڑھتے ہوئے فانی بار بار پیچھے کی طرف مُڑ کر دیکھتے ہیں۔ یہ سوچنے لگتے ہیں کہ اُنھوں نے زندگی میں کیا کھویا اور کیا پایا۔ ماضی کی یادیں تازہ ہو جاتی ہیں، وہ ان یادوں سے پیچھا چھڑانا نہیں چاہتے، ان یادوں سے لذت لیتے ہیں، دکھ اُٹھاتے ہیں، مسرور ہوتے ہیں۔ 'زندگی سے عہد استوار ہوتا ہوا'' محسوس کرتے ہیں۔ دل کی تمناؤں کے دل میں رہ جانے کا ملال ہوتا ہے۔ انھیں اپنے آپ سے شکایت پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ دِل کے '' شیوۂ عجز و مستمندی'' پر بَرہم ہوتے ہیں۔ '' جذبۂ خودی'' کو کام میں لانا چاہتے ہیں۔ ''وجدانیات'' میں ہم ایک ایسے شاعر کو دیکھتے ہیں جو یہ محسوس کر چلا ہے کہ اس کا پیانۂ عمر چھلکنے ہی کو ہے۔ وہ موت سے گھبراتا نہیں، کیوں کہ اسے اپنی '' بقا'' پر یقین ہے۔ اسے یقین ہے کہ اس کا فن اسے '' حیاتِ جاوید'' بخشے گا۔ وہ '' یادوں'' میں زندہ رہے گا، جس طرح سے کہ گزری ہوئی دنیائیں اس کی یادوں میں زندہ ہیں۔ اس کی روح زندہ رہے گی۔ یہ زندگی کا تقاضا ہے اور خدا کا وعدہ بھی۔ '' وعدہ'' سچ بھی ہے یا نہیں، یہ سوچنا لا حاصل ہے۔ یقین کرنے کے لیے اِتنا کافی ہے کہ '' بات دلفریب'' ہے اور '' دل اُمیدوار''۔

فانیؔ کے وجدان و فکر میں جو اندرونی انقلاب برپا ہوا، اس کا اندازہ ''باقیات''۔ ''عرفانیات'' اور 'وجدانیات' کے مندرجۂ ذیل اشعار کے تقابل سے لگایا جا سکتا ہے:

دِل ہے وہ داغ غم کدۂ عُمرِ دوش کا
رکھی ہے جس پہ شمعِ تمنا بجھی ہوئی (باقیات)

دشنۂ غم کو مُبارک نذرِ خونِ آرزُو
زیست کو مژدہ کہ مَر جانے کا ساماں ہوگیا (عرفانیات)

غمِ شوریدگیِ عشق کی تکمیل بھی کر
رنجِ ناکامیِ دل کے لیے اَرمان بھی لا (وجدانیات)

کھیل تھا سب اُمید کا یہ نہ رہی تو کچھ نہ تھا
آرزُوؤں کی کیا بساط شوق کا کاروبار کیا (باقیات)

اُمید کے دَم سے ہے اُمید کے دَم تک ہے
اَربابِ تمنا پر احسانِ دِل آزاری (عرفانیات)

عشق اور مایُوسیاں! مایوسیاں کہنے کو ہیں
عہدِ ترکِ آرزو، خود آرزُو مندانہ تھا (وجدانیات)

روز بڑھتی ہی رہی اک آرزُو
روز ترکِ آرزُو کرتے رہے (وجدانیات)

جیے جانے کی تُہمت کِس سے اُٹھتی کِس طرح اُٹھتی
ترے غم نے بچائی زندگی کی آبرو برسوں (باقیات)

اسیرِ بندِ دل ہوکر غمِ دنیا سے فارغ ہوں
مری آزادیوں کا راز ہے مجبور ہو جانا (عرفانیات)

جو عبارت نہ ہو ترے غم سے
اہلِ دِل پر وہ زندگی ہے حرام (وجدانیات)

ہوا نہ رازِ رضا فاش وہ تو یہ کہیے
مرے نصیب میں تھی ورنہ سعیِ نامعلوم (باقیات)

زہے تقدیرِ ناکامی کہ تیری مصلحت ٹھہری
تری مرضی سے وابستہ ہوا اللہ رے غم میرا (عرفانیات)

تیری ہی رضا اور تھی ورنہ ترے بسمل
تلوار کے سائے میں بھی آرام نہ لیتے (وجدانیات)

محولۂ بالا اشعار میں آرزو، اُمید، غم اور رضا کے مضامین مشترک ہیں لیکن احساس کی نوعیت بدلی ہوئی ہے، دِل کے دھڑکنے کا انداز جداگانہ ہے۔ جیسا کہ حالیؔ نے کہا ہے، نیشِ عشق گوارا ہونے کے لیے ایک عمر چاہیے۔ فانیؔ نے بھی بالآخر زہر کو دوا بنالیا۔ غم کو غم سے مارا۔ زندگی کا علاج زندگی میں تلاش کیا، موت میں نہیں۔ فانیؔ نے غمِ جاناں، غمِ دنیا اور غمِ ہستی سے نجات پانے کے لیے ایک ماوَرائی غم میں پناہ تلاش کی لیکن جو صُورت کا فریب نہ کھا سکے وہ بے صُورتی سے بہل نہیں سکتا۔ زندگی جسے دام میں نہ لا سکے، اسے موت بھی جُل نہیں دے سکتی۔ فانیؔ نے زندگی کا بھید موت میں تلاش کیا۔ مَوت جو زندگی کی بَرتر خواہش ہے اور اس کا علاج عشق میں ڈھونڈھا...... عشق جو فریب سے پیدا ہوتا ہے اور یقین کو جنم دیتا ہے۔ وہ مشاہدے کی کیسی معراج تھی کہ ''منزل'' پر پہنچ کر انھیں اپنا ہی 'نقشِ کفِ پا'' دکھائی دیا۔ عشقِ ذات کا کیسا کرشمہ تھا کہ ''تجلّی'' کو ''اِذنِ حضوری'' نہ مِلا تو خود تجلّی کو اپنا آئینہ اور جلوۂ جاناں کو اپنا شاہد بنالیا۔ فانیؔ نے مشاہدۂ حق میں زندگی کا جلوہ دیکھا۔ اس کی صُورت پہچانی 'غمِ عشق زندگی بن گیا۔ زندگی...... جو غمِ جاناں بھی ہے غمِ دوراں بھی، غمِ ہستی بھی ہے اور غمِ عشق بھی۔ فانیؔ نے جب زندگی کا عرفان حاصل کیا تو عشق اور عشق کا فرق مِٹ گیا۔ غم اور غم میں بھید باقی نہ رہا۔ زندگی، عشق، موت اور خدا ایک مرکز پر جمع ہوگئے، ایک ہوگئے۔ یہ تصوف کے وحدت فی الکثرت کا تماشا نہیں، ہستیِ انسان کا راز اور سِرِ کائنات ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ زندگی اور موت ایک ہو جائیں؟ فانیؔ نے اس کا جواب اپنے وجدان کے ذریعے اپنی زندگی میں تلاش کیا۔ تضاد کے اِنکار سے تضاد رفع نہیں ہوتا، تضاد کو قبول کیجیے تضاد از خود رفع ہو جائے گا۔ اس موقع پر فانیؔ کا یہ شعر ممکن ہے کہ ہماری رہنمائی کر سکے:

میخانۂ عالم میں ہے ہل چل فانیؔ
پیانہ مگر چھلک رہا ہے کوئی

زندگی اور موت کے ڈرامے کی اتنی مکمل تصویر اتنے کم الفاظ میں شاید ہی کسی نے کھینچی ہو۔ پیمانے چھلکتے ہیں، بھرتے ہیں اور پھر چھلکتے ہیں۔ میخانے کی ہل چل میں کوئی کمی نہیں ہوتی؛ پیانے کم نہیں ہوتے؛ شراب ختم نہیں ہوتی۔ زندگی کا کتنا بھرپور رجائی تصور ہے! اب یہ رخ بھی دیکھیے کہ ''جام'' جام رہنا چاہتا ہے۔ نامعلوم ہاتھ اس میں شراب اُنڈیل رہا ہے۔ یہ سلسلہ اس وقت تک قائم رہتا ہے جب تک کہ جام بھر نہیں جاتا۔ پیانہ چھلک اُٹھتا ہے تو ساقی ہاتھ روک لیتا ہے، نظریں ہٹا لیتا ہے۔ اِس جام کی طرف ہاتھ بڑھتے ہیں تو اسے بھرنے کے لیے نہیں، خالی کرنے کے لیے بڑھتے ہیں، اسے توڑنے کے لیے بڑھتے ہیں اور کونسا جام یہ کہہ سکتا ہے کہ اسے توڑا نہیں جائے گا۔ اب اس جام کے دل کی حالت پر غور کیجیے جسے چھلکنے کے لیے چند قطرے درکار ہیں۔ فانیؔ نے اس شعر میں زندگی کے المیہ احساس کو ایک لفظ ''مگر'' میں سمو دیا ہے۔ ایک ایسے لفظ سے جو خود کوئی مستقل معنی نہیں رکھتا، ایک گہرے احساس، انسانی نسل کے غیر شعور میں چھپے ہوئے تجربے اور دِلوں میں اُترے ہوئے راز کے انکشاف کا کام لیا ہے۔ اِس شعر کو پڑھنے کے بعد کیا یہ محسوس نہیں ہوتا کہ زندگی موت ہے اور موت زندگی ہے۔ کیوں کہ پیانہ خالی ہو سکتا ہے تو دوبارہ بھر بھی سکتا ہے۔ اُمید منقطع نہیں ہوتی۔ اُمید زندگی ہے۔

یہ ''اُمید'' ہی فانیؔ کی شاعری کا اصل جوہر ہے۔ فانیؔ کی شاعری سپاسنامۂ مرگ اور قصیدۂ غم ہی نہیں ترانۂ اُمید بھی ہے، کیوں کہ موت اور غم دونوں امید کو ختم نہیں ہونے دیتے۔ موت اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی جو زندگی کا طالب نہ ہو۔ خوشی کے بغیر غم کا مفہوم متعین ہی نہیں ہو سکتا۔ موت زندگی کا آغاز ہے۔ اور غم خوشی کی تمہید۔ زندگی کی بقا موت سے ہے۔ میرؔ کے نزدیک موت ماندگی کا وقفہ ہے۔ فانیؔ نے بھی یہی بات کہی ہے:

وقفۂ موت بھی غنیمت ہے
کچھ تو فی الجملہ مل گیا آرام

وہ ''دل کو سنبھالنے'' کے لیے ''جان دینا'' چاہتے ہیں۔ ''موت کی تمنا'' زندگی کی دلیل ہے۔

فانی زندگی کا سایہ نہیں چاہتے، حقیقی زندگی چاہتے ہیں جو خوشیوں سے معمور ہو۔ اسی لیے وہ غم کو عزیز رکھتے ہیں۔غم جو خوشی کی تمہید ہے، خوشی کا مجدّد ہے، بقا کی کلید ہے، زندگی کی ''امانت'' اور ''انعامِ محبت'' ہے۔غم کے اس تصور کی بدولت فانی کی رجائیت کہیں شکست نہیں کھاتی۔

THEODOR REIK- نے لکھا ہے کہ(32) خود آزار کردار (MASOCHIST) اپنے تمام شکووں اور اپنے تمام قنوطی اظہارات کے باوجود غیر متزلزل رجائی ہوتا ہے۔ ناکامی اسے اپنے پوشیدہ مقاصد کے حصول سے منحرف نہیں کرتی۔ شکست اور شکست خوردگی کے احساسات اس کی راہ میں حائل نہیں ہونے پاتے۔شومیِ تقدیر اس کا اپنا لکھا ہوا ڈراما ہوتی ہے جس کی وہ نمائش کرتا ہے(33)۔قسمت کے ضربات (جنھیں وہ خود ہی نمایاں کرتا ہے) اسے نیچے جھکا دیتے ہیں لیکن وہ دوبارہ اُبھرتا ہے۔اس کی امید کبھی منقطع نہیں ہوتی۔فانی نے عشق کو ''اُمید'' کا مظہر بنا دیا...... اُمید جو محبوب سے ہے، اُمید جو زندگی سے ہے، اُمید جو خدا سے ہے! عشق کبھی مایوس نہیں ہوتا۔فانی کہتے ہیں:

عِشق اور مایوسیاں! مایوسیاں کہنے کو ہیں
عہدِ ترکِ آرزو ، خودآرزو مندانہ تھا

اور

اُمید کے دَم سے ہے، اُمید کے دَم تک ہے
اربابِ تمنا پر احسانِ دل آزاری

''دل آزاری'' اور مصیبت کا یہ احساس شعورِ ذات کی طرف رہنمائی کرتا ہے جس سے شخصیت کی نمود ہوتی ہے۔ وحدت الوجود کا عینیتی تصور اِس انفرادی شخصیت کے لیے سمِ قاتل ہے۔ انفرادی شخصیت اپنی بقا کے لیے مصائب جھیلتی ہے۔ مصیبتیں اسے اپنے حدود کا احساس دلاتی ہیں، فاصلے قائم کرتی ہیں جن سے تصادم اور تخالف پیدا ہوتا ہے۔فرد اپنے آپ کو دوسروں سے دور محسوس کرتا ہے۔ مصائب ہی سے ہمدردی کا جذبہ بیدار ہوتا ہے۔ ہمدردی کرنا اپنی ذات سے محبت کرنا ہے۔ فانی نے ایک رُباعی میں اِس نفسیاتی نکتے کو پیش کیا ہے:

کب کوئی کس کے لیے غم کھاتا ہے
وہ نیک ہے جو بدی سے ڈر جاتا ہے
امکان ہے اپنی بے کسی کا بھی کبھی
اس خوف سے بے کس پہ ترس آتا ہے

ترس کھانے کے لیے دوسروں کی مصیبت کا احساس ضروری ہے۔ یہ احساس تخیل سے پیدا ہوتا ہے۔ تخیل وجدان کی آنکھ ہے۔ تخیل سے شعور کی تکمیل ہوتی ہے۔ خارجی اشیا کا تشخص ہوتا ہے۔ مصیبت کے احساس کے ذریعے خارجی دُنیا داخلی بَن جاتی ہے۔ شخصیت جتنی بھرپور ہوگی، شعور جتنا بیدار رہوگا، مصیبت کا احساس بھی اتنا ہی شدید ہوگا۔ شاعر اسی لیے شاعر کہلاتا ہے کہ اس کا شعور بیدار رہتا ہے۔ اس کا وجدان تخیل کی آنکھ سے دوسروں کے مصائب کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے۔ سٹیفن کے نزدیک شاعر کے عمل کا جوہر یہ ہے کہ وہ کائنات کے حُزن سے توافق پیدا کرے (34) اسی لیے وہ کہتا ہے کہ رجائیت سے زیادہ کوئی چیز غیر شاعرانہ نہیں ہے۔ رجائیت سے سٹیفن کی مُراد وہ خود فریبی ہے جو دُنیا کے مصائب سے آنکھ مِلانے کی ہمت نہیں رکھتی۔ کائنات کے حزن سے توافق پیدا کرنا تخیل کا (35) تخلیقی وصف ہے جسے شبلی نے ''قوتِ اختراع'' سے تعبیر کیا ہے۔ حالی اسے ایک ایسا ملکۂ شاعری قرار دیتے ہیں جس کے ذریعے وہ اپنے تجربے اور مشاہدے میں محفوظ ذخیرۂ معلومات کو از سرِ نو مرتب کر کے نئی صورت بخشتا ہے (36)۔ حالی اور شبلی نے جس تخیل کی طرف اشارہ کیا ہے وہ معروضات کی تخلیقی تفسیر ہے۔ BARLETT (37) نے تخیل کی ایک اعلیٰ تر قسم کی نشان دہی کی ہے جسے وہ 'تعمیری تخیل' کہتا ہے۔ یہ تخیل صرف جذبے کی گونج ہی نہیں ہوتی، تجزیے اور تنقید کے علاوہ اس کا ایک مطمحِ نظر ہوتا ہے، ایک مرکزی خیال ہوتا ہے جس کی تشکیل میں حافظے کے علاوہ معاصر مشاہدات سے بھی مدد لی جاتی ہے اور جو مواد اکٹھا ہوتا ہے، تنقیدی نظر سے اس کی جانچ کی جاتی ہے اور جو نتیجہ حاصل ہوتا ہے، مرکزی منصوبے سے اس کی تطبیق کی جاتی ہے۔ اعلیٰ پائے کے فنی کارنامے اس تعمیری تخیل ہی سے وجود میں آتے ہیں۔ فانی کی شاعری کے ارتقائی مرحلے میں اس تعمیری تخیل کی معجزہ کاری دکھائی دیتی ہے۔ غنائی شاعری میں یہ معجزہ ''میں'' کی تعیم سے رونما ہوتا ہے۔ یہ ضمیر ''انائے فرد'' ہی کی نہیں بلکہ معاشرے اور حیاتِ انسانی کے اجتماعی شعور کی نمائندگی کرتی ہے؛ محیطِ زمان و مکاں

کا مرکز بن جاتی ہے۔ فانؔی جب اپنے انفرادی غموں اور دُکھوں کا تذکرہ کرتے ہیں تب بھی ان کی نظر حیات و کائنات کی ماہیت، تخلیق کی غایت، خالق اور مخلوق کے رشتے اور نوعِ انسانی کی تقدیر پر جمی رہتی ہے۔ مجنوؔں گورکھپوری، فانؔی کی شاعری کے اِس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے کہتے ہیں:

''جدید اُردو غزل کے معماروں میں فانؔی کے سِوا کوئی دوسرا نظر نہیں آتا جس کی شاعری اس تکرار و تسلسل کے ساتھ ایک مستقل فکری میلان کا پتہ دیتی ہو اور جس کے مطالعے سے ہم یہ نتیجہ نکالنے کے لیے مجبور ہوں کہ شاعر، حیات و کائنات کے بارے میں ایک سوچا ہوا نظریہ رکھتا ہے جو وہ چاہے یا نہ چاہے اس کے کلام میں ظاہر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا'' (38)۔

فانؔی نے عِشق کی زبان میں غم کی ترجمانی کی۔ عِشق جو غنائی شاعری کی عالمگیر زبان ہے اور غم جو زندگی کا جوہرِ اصلی ہے۔ غزل میں ضمیرِ متکلم کی تعمیم کے ساتھ ہر ضمیر اور ہر وصف کی تعمیم ہو جاتی ہے؛ الفاظ کا دامن وسیع ہو جاتا ہے؛ ان کے علاقے بدل جاتے ہیں۔ اِس نقطۂ نظر سے فانؔی کے یہ اشعار مُلاحظہ کیجیے جو بظاہر خالص عِشقیہ واردات کے ترجمان ہیں لیکن تخیل کی سَیر کے لیے عالم اور ماوَرائے عالم کی پہنائیاں اپنے اندر رکھتے ہیں۔ ان اَشعار کے آئینے میں وہ جذبات منعکس ہوئے ہیں جو زندگی کے تجربوں کی آنچ میں تپ کر نِکھر گئے ہیں۔ یہ تجربے شعورِ انسانی کا لازوال سرمایہ ہیں:

تیرے غم میں تباہ ہوتی ہے
زندگی رُوبہ راہ ہوتی ہے

روز ہے دَردِ محبت کا نِرالا اَنداز
روز دِل میں تری تصویر بَدل جاتی ہے

نام بَدنام ہے ناحق شبِ تنہائی کا
وہ بھی اِک رُخ ہے تری انجمن آرائی کا

دِل و جگر پہ گُزر جائے گی جو گُزرے گی
تری نظر سے جو فتنے اُٹھیں اُٹھائے جا

بے قراری میں اب یہ ہوش نہیں
کِس کے دَر پر تجھے پکار آیا

تھوڑی سی دیر گریۂ خونیں میں اور ہے
بڑھ لے کچھ اور دَرد تو دِل کو لہو کریں

خاموش بھی رہتے تو شکایت ہی ٹھہرتی
دل دے کے کہاں تک کوئی اِلزام نہ لیتے

یہ اس نگاہِ ہوش رُبا کی خطا نہیں
دُنیا بہ قدرِ ذوقِ خرابی خراب ہے

تو نے دیکھے ہیں اے نسیمِ سحر
کچھ فِدائی تھے شمعِ محفِل کے

تابِ ضبطِ غم نے بھی دے دیا جواب آخر
ان کے دِل سے اُٹھتا ہے آج اعتبار اپنا

یہ کوچۂ قاتِل ہے آباد ہی رہتا ہے
اِک خاک نشیں اُٹھا اِک خاک نشیں آیا

ان اشعار میں زبان و بیان کی جو خوبیاں ہیں، رَمز و ایما کی جو نزاکتیں ہیں، ان کی تفصیل میں اگر جائیں تو بات کا رُخ بدل جائے گا۔ یہاں صرف یہ دیکھیے کہ حسنِ تعیم نے فانؔی کے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ یہ حُسن، شعر میں اس وقت تک پیدا نہیں ہوتا جب تک کہ شاعر ساری کائنات کو گذشتہ اور آئندہ زمانوں کو اپنے تجربے میں شریک نہ کر لے، اپنی شخصیت کا جُزو نہ بنالے۔ اِس کے لیے ''چند تہمتوں'' سے کام نہیں چلتا۔ ''خونِ دو عالم'' کا اِلزام اپنی گردن پر لینا پڑتا ہے۔ محولہ اشعار میں ''زندگی کا رُوبراہ ہونا'' ''دل میں تصویر بدل جانا'' بہ قدرِ ذوقِ خرابی دُنیا کا خراب ہونا'' محبوب کے دل سے اعتبار اُٹھنا'' کچھ یوں ہی سی باتیں نہیں ہیں جنھیں کوئی بھی غزل گو شاعر محض اپنی تراوشِ خیال کے بَل پر شعر میں باندھ جائے۔ انجمن آرائی، فتنۂ نظر، گریۂ خُونین، نسیمِ سحر، شمعِ محفِل، کُوچۂ قاتل اور خاک

نشیں وغیرہ۔ ان میں سے کوئی لفظ اور کوئی مرکب اُردو غزل کے لیے نیا نہیں ہے لیکن فانؔی کے اشعار میں ان کے علاقے یکسَر بدل گئے ہیں۔ فانؔی نے ہر لفظ میں معانی کی ایک دنیا آباد کردی ہے۔ فانؔی کے اشعار سے انھیں الگ کر دیجیے اور پھر خالی الذہن ہو کر ان پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ وہ کتنے بے چارے اور نادار ہو گئے ہیں۔ اب ایک اور نقطۂ نظر سے ان اشعارؔ پڑھ جائیے اور دیکھیے کہ کوئی شعر ایسا بھی ہے جس میں شاعر کے دِل کی دھڑکن کے ساتھ اپنا دِل دھڑکتا ہوا محسوس نہ کریں۔ مجازی محبوب ہر شعر میں جلوہ گر ہے لیکن اس طرح سے کہ ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ ہر شعر ایک نغمۂ اَنا ہے۔ ''انا'' کے مرکز کے اَطراف کئی ہالے ہیں۔ تین ہالے زیادہ نمایاں ہیں۔ محبوب، زندگی اور خدا۔ یہ اَنا شاعر کی ہے۔ کوئی اور اَنا اس کو ہٹا کر اس کی جگہ نہیں لے سکتی۔ اِس لیے کہ یہ غزل کے اشعار ہیں، کہاوت نہیں ہیں۔ ان کی تخلیق شاعر کے خونِ جگر سے ہوئی ہے۔ غزل کے شعر کی معراج یہ نہیں ہے کہ وہ کہاوت بن جائے اور وہ تجربہ سطحی اور خام ہوتا ہے جو اپنی صَداقت منوانے کے لیے تمثیل کا سَہارا لے.......... تمثیل، دوسرے درجے کے تخیل سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ تخلیقی ہوسکتی ہے، تعمیری نہیں۔ غالبؔ کے بعض اشعار دوسرے درجے کی تمثیل کے زائیدہ ہیں۔ مثلاً:

آشفتگی نے نقشِ سویدا کیا دُرست
ظاہر ہُوا کہ داغ کا سَرمایہ دُود تھا

کوئی واقف ہی نہیں باطنِ ہم دیگر سے
ہے ہر اِک شخص جہاں میں وَرقِ ناخواندہ

فروغِ حُسن سے ہوتی ہے حَلِ مشکلِ عاشق
نہ نکلے شمع کے پاسے، نکالے گر نہ خار آتش

فانؔی تخیل کے عمل میں اپنی شخصیت کو فراموش نہیں کر دیتے اور تخیل کو بے مقصد بھی ہونے نہیں دیتے۔ ان کی تخیّل کا مقصد زندگی کی غایت تلاش کرنا اور ''بقا'' کا تحقق ہے۔ اُنھوں نے اپنی ''اَنا'' سے بَددیانتی نہیں کی۔ وہ اپنے جذبات میں کھوٹ ملانا نہیں چاہتے، اپنے آپ کو فریب نہیں دے سکتے تھے۔ اس لیے اُنھوں نے اپنے تخیل پر خارج سے کوئی غایت مسلط نہیں کی۔ انھوں نے زندگی کو جیسا بَرتا اور جیسا پایا ویسی ہی اس کی تصویر کشی کی۔

وہ زندگی کو جیسا برتتا اور جس شکل میں دیکھنا چاہتے تھے اس کا بھی صاف اظہار کیا۔ ''کیا نہیں ہے'' کہنے میں خود یہ بات مضمر ہے کہ ''کیا ہونا چاہیے''۔ زندگی کی غایت معلوم کرنے میں انھیں جو نا کامیاں ہوئیں اس کا اعتراف بھی کیا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ زندگی کی آخری غایت کس نے معلوم کی ہے؟ ناکامی کا اعتراف ہر شاعر نے اپنے اپنے انداز میں کیا ہے۔ کسی نے پردے ڈال کر چھپانے کی کوشش بھی کی ہے تو وہ اس کوشش میں ناکام رہا ہے۔ غالب کا یہ شعر اس کی اچھی مثال ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
مَیں نے دَشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

تخیل میں ایک آنچ تمنا کی بھی ہوتی ہے جو اسے بلند پرواز بناتی ہے لیکن یہ پرواز حدود سے آگے بڑھ جائے تو خیال زمین کی کششِ ثقل سے آزاد ہو جاتا ہے۔ خلا میں کھو جاتا ہے۔ فانؔی کی تخیّل میں ایک طرح کی رَعنائی ہے، دل کشی ہے۔ ایسی ہی دِل کشی جو کبھی کبھی مومؔن کے کلام میں محسوس ہوتی ہے۔ یہ تخیّل ہی ان کے فن کو حَسین بناتی ہے۔

زندگی کی لذتوں سے محروم اور مایوس ہو کر فانؔی نے فن کو حسین بنانے اور فن کے ذریعے دوام پانے کو اپنی زندگی کا مقصد بنالیا تھا۔ انسان جو خود آزار ہوتا ہے، مستقبل کے بارے میں ہمیشہ پرامید رہتا ہے۔ وہ بڑی سے بڑی مصیبت اس توقع میں جھیل جاتا ہے کہ اس نے جو اذیتیں اُٹھائی ہیں، رائگاں نہیں جائیں گی۔ فن کار جو سماجی خود آزار (SOCIAL MASOCHIST) ہوتے ہیں، ان کی متوقع طمانیتیں عام خود آزار انسانوں سے مختلف ہوتی ہیں، مصیبت سے لذت اُٹھانے کا انداز جداگانہ ہوتا ہے۔ کبھی یہ لذت، عمل میں بدل جاتی ہے اور تخلیق کی صورت میں ظاہر ہو کر دیرپا بن جاتی ہے، انھیں شاندار بنادیتی ہے۔ فانؔی کی سماجی خود آزاریت نے بھی تخلیقِ فن میں اپنے سارے مصائب کا اَجر دیکھا اور آئندہ لذت کو اپنا مقصد بنالیا، جس کے بارے میں انھیں یقین تھا کہ وہ داد اور شہرت کے روپ میں انھیں حاصل ہوگی، ان کی اپنی زندگی میں نہیں بلکہ ان کے مَر جانے کے برسوں بعد لوگ ان کی قدر پہچانیں گے۔

......(6)......

فانؔی نے جہاں فن میں اپنی شخصی بقا کا امکان تلاش کیا اور فن کے ذریعے حاصل ہونے والی شہرت اور عزّت کے تصور سے عشقِ ذات کی تسکین کا سامان فراہم کرلیا وہیں حُسن کی

تخلیق سے اپنے پڑھنے والوں کے لیے مسرت کا لازوال خزانہ بھی محفوظ کر دیا ہے۔ فانی کا ذوقِ جمال بہت ہی شائستہ اور نکھرا ہوا ہے۔ ہر اچھے اور بڑے فن کار کی طرح اُنھوں نے ''آب و گل کی تجلیوں'' میں ''حسن کا مشاہدہ'' کیا اور ان تجلیوں کو اپنے فن میں سمیٹ لیا۔ فانی نے حسن کو مہرباں ہی نہیں سمجھا، حسن بھی سمجھا۔ وہ اپنے جذبات کو ترفع دیتے ہیں تو تصوریت پسند بن جاتے ہیں۔ مجازی سطح پر انھوں نے حسن کی جو تصویر کشی کی ہے وہ حسی ہے۔ حسن ان کے نزدیک دیکھنے، چھونے اور لطف اندوز ہونے کی چیز ہے۔ ان کے کلام میں حسن کی محاکات زیادہ تر بصری ہے۔ اس میں تحرک وارتعاش ہے۔ آنکھوں کو چکا چوندھ کرنے کی کیفیت ہے۔ شعر کے صوتی نغمے پر باصرہ کو دعوتِ نظارہ دینے والی یہ تصویریں رقص و نغمہ کی محفل سجا دیتی ہیں، ''دادِ تماشا'' طلب کرتی ہیں۔ نہ یہ حُسن ''بے تماشا'' ہے اور نہ یہ جلوے ''فریبِ نظر'' یہ حسن، رنگ، رَعنائی اور صورت رکھتا ہے، جنسی جذبے کو برانگیختہ کرتا ہے، اسے مہذب بناتا ہے۔ اب فانی کے کلام میں رنگ و نور کی یہ چلتی پھرتی، چمکتی، دمکتی تصویریں ملاحظہ کیجیے:

اِک بَرق سَرِ طُور ہے لہرائی ہوئی سی
دیکھوں ترے ہونٹوں پہ ہنسی آئی ہوئی سی

لبریزِ تموّج تھا اک اک خطِ پیمانہ
محفل سے جو وہ اُٹھے لیتے ہوئے انگڑائی

یہ لطفِ عام ہے فانی پہ کچھ نہیں موقوف
جدھر حضور گئے بجلیاں گِرا کے چلے

دیکھیں خرامِ ناز کی محشر طرازیاں
ہرذرے پر سکونِ فنا بے قرار ہے

ہائے وہ جلوۂ ایمن، وہ نگاہِ سَرِ طور
فتنہ ساماں سے ترا فتنۂ ساماں ہونا

یہ جلوۂ نور آنکھوں کو فرحت اور خنکی نہیں بخشتا بلکہ دِل میں اَلاؤ سُلگا دیتا ہے، جسم کو تپاتا ہے، ''فضائے شوق'' کو ''شعلہ زار'' بناتا ہے:

بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقابل سے اُٹھا
مِل کے پلٹی تھیں نگاہیں کہ دُھواں دِل سے اُٹھا

فانؔی کی نظر ''جلوۂ بے رنگ'' سے تسکین نہیں پاتی۔ وہ ''نگہہِ بے رنگ'' میں ''ہر رنگ'' بھر لینا چاہتے ہیں۔ سرخ رنگ انھیں زیادہ مرغوب ہے۔ یہ خون اور آگ کا رنگ ہے، دِل کا رنگ ہے، تمنا کا رنگ ہے۔ یہی رنگ، دستِ حنائی، گل اور شراب میں جلوہ دکھاتا ہے۔ سُرخ رنگ، شدید جنسی جذبے، ہیجان اور ماحول سے عدم مطابقت کا رَمز ہے۔ فانؔی کے کلام میں اِس رنگ کی گل کاریاں دیکھیے:

چشمِ ساقی اثرِ مَے سے نہیں ہے گل رنگ
دِل، مِرے خُون سے لبریز ہے پیمانے کا

آلودہ نہیں خُونِ تمنّا سے وہ دامن
رنگیں ہے مِرے خُون سے دامانِ تمنّا

خون کے چھینٹوں سے، کچھ پھولوں کے خاکے ہی سہی
موسمِ گل آگیا، زِنداں میں بیٹھیں کیا کریں

سمجھو تو غنیمت ہے مِرا گریۂ خُونیں
یہ رنگ ہے پھُولوں میں نہ یہ بات حِنا میں

دیدنی ہے رنگِ دِل میں ڈوب کر کھنچنے کے بعد
تم ابھی کیا دیکھتے ہو، تھم کے خنجر دیکھنا

چمکا دیا ہے رنگِ چمن لالہ زار نے
شاید خزاں کو آگ لگادی بہار نے

فانؔی کے کلام میں سُرخ کے بعد سیاہ رنگ کسی قدر نمایاں ہے۔اسے اُنھوں نے غم، سکوت اور موت کا ترجمان بنادیا ہے۔ یہ رنگ ظلمتِ شب میں، زُلفِ سیاہ میں اور کبھی کبھی گِھر کر چھانے والی بَدلیوں میں دکھائی دیتا ہے۔

''بخت'' اور ''گناہ'' اس رنگ کے موصوف ہیں۔لیکن فانؔی نے اس رنگ سے ویسی دِل بستگی ظاہر نہیں کی ہے جیسی ان کو سرخ رنگ سے ہے۔ وہ ''زلفِ سیاہ'' سے زیادہ ''چشمِ سرمہ سا'' کے شیدائی ہیں جس میں نور وظلمت اکٹھے ہوگئے ہیں۔ وہ گہری تاریکیوں میں بھی شمعِ امید کی لو، خواہ وہ کتنی ہی مَدھم سہی، جلائے رکھتے ہیں۔

فانؔی کے کلام میں حُسن کی سماعی تصویریں بھی نغمے کی صُورت میں ملتی ہیں۔ یہ نغمہ ان کی فریاد کا ہے، جو غالبؔ کے برخلاف ایک لے رکھتی ہے۔فانؔی حُسنِ صورت کے اتنے دِل دادہ ہیں کہ محبوب کا سکوت بھی ان کے لیے وَجد آفریں نغمہ بَن جاتا ہے:

یہ تیری خموشی کی اَدائیں کوئی دیکھے
نغمے ہیں جو شرمندۂ آواز نہیں ہیں

یہ اشعار بھی ملاحظہ کیجیے:

سُنتا ہوں جو آتی ہے صَدا پردۂ دِل سے
اُمید کی آواز ہے تھرّائی ہوئی سی

یارب نوائے دِل سے تو کان آشنا سے ہیں
آواز آرہی ہے یہ کب کی سُنی ہوئی

مرے شکوے سپاسِ غم کی لَے میں دِل سے اُٹھتے ہیں
فغاں کو مَیں نے آہنگِ طرَب کا ہم نوا پایا

رنگ ونور کے علاوہ خوشبو کے حِسّی تجربے بھی فانؔی کے کلام میں ملتے ہیں۔ فانؔی کہتے ہیں:

رنگ و بُوئے دَہر کا مفہوم یوں کچھ ہی سہی
ہے مرے مَسلک میں فانؔی رنگِ دل یا بُوئے دوست

اُنھوں نے محبوب کے لیے گُل کا استعارہ جہاں استعمال کیا ہے ''رنگ'' کے ساتھ ''بو'' بھی وجہِ جامع ہے۔ نکہتِ گُل اپنے اندر ''کیفیتِ مے'' رکھتی ہے۔ ہر ''بوئے گُل'' صرف ''نکہتِ گیسو'' یا ''عطرِ پیراہن'' ہی نہیں ''خوشبوئے بدن بھی'' ہے۔ محبوب کے وجود کا تمام عالمِ حواس پر چھا جانا کیفیتِ بہار رکھتا ہے۔ ''فصلِ گُل'' ''وصلِ گُل'' کی خواہش کو تیز کرتی ہے۔ گُل اور بہار کے تلازمے فانؔی کی شاعری میں جنسی رَمز بھی ہیں اور محرک شعر بھی:

اللہ رے جوش بادِ بہاری ترا اثر
پَیمانہ لڑکھڑا کے صُراحی سے لڑ گیا

فرشِ گُل پھر بچھا رہی ہے نسیم
آیئے موسمِ بَہار آیا

پھولوں سے تعلق تو اب ہے مگر اتنا
جب ذکرِ بَہار آیا سمجھے کہ بَہار آئی

بُوئے گُل کبھی عالمِ فراق میں محبوب کی یاد دلاتی ہے (39)۔ فانؔی نے اس کیفیت کو ایک رُباعی میں بڑے ہی دِل کش اور چُبھتے ہوئے انداز میں بیان کیا ہے:

ہر شئے میں نگاہِ شوق پاتی ہے تجھے
دُوری گویا قریب لاتی ہے تجھے
پھُولوں کی مَہک یاد دِلانے والی
پھُولوں کی مَہک یاد دِلاتی ہے تجھے

فانؔی کا ذوقِ جمال ابتدا ہی سے مجاز اور حقیقت کے درمیان کوئی رشتہ معلوم کرنے کے لیے سَرگرداں نظر آتا ہے۔ بقا کی خواہش کا یہ مطالبہ تھا کہ حُسن بھی لافانی ہو، دوسری طرف ان کی مادّہ پرستی ''جمالِ مطلقِ بے نام'' اور ''حُسنِ بے جلوہ'' میں جنسی جذبات کے ترفع کے باوصف، کوئی کشِش محسوس نہیں کرتی تھی۔ اپنی شاعری کے پہلے دَور میں اگرچہ کہ متصوفانہ فِکر کو پوری طرح اُنھوں نے اپنا رہنما نہیں بنایا تھا، اس کے باوجود وحدت فی الکثرت کے تصور سے دلچسپی پیدا کرلی تھی۔ اس کا سبب بقائے حُسن کی شدید خواہش تھی۔ وہ مجاز کو حقیقت کے رُوپ میں دیکھنا چاہتے تھے۔ حقیقتِ مطلق سے انھیں سروکار نہ تھا:

یہ جُستجو ہے کہ عالمِ مجاز کہاں
تلاشِ چشمِ حقیقت نگر نہیں ہے مجھے (دیوانِ جدید)

ہے کوئی شے تو یارو جلوۂ یار
یہ حقیقت ہے اور یہ عینِ مجاز (دیوانِ جدید)

لیکن یہ فانؔی کے مشاہدے اور احساس کا قطعی فیصلہ نہیں تھا۔ اُنھوں نے بلند آواز سے ایسا سوچا تھا۔ تشکیک، یقین سے ابھی بدلی نہیں تھی۔ مجاز اور حقیقت کبھی ایک معلوم ہوتے ہیں، اور کبھی ان میں '' بُعد العالمین '' نظر آتا ہے:

مجاز اور حقیقت کچھ اور ہے، یعنی
تری نگاہ سے تیرا بیاں نہیں مِلتا (باقیات)

'' طورِ مجاز '' کو پھونک دینا، فنا کے خوف کو دِل سے نکال دینا تھا۔ '' فانی '' کا انکار '' فانی '' کو '' لافانی '' ٹھہرانے کا لطیف پیرایہ تھا۔ مجاز اور حقیقت کے درمیان کوئی حقیقی فاصلہ نہیں تھا، بُعدِ ذہنی تھا جسے مٹا کر اُنھوں نے مجاز کو حقیقت سے مِلا دیا:

ماسوا کی راہ سے جانا پڑا ہے سُوے دوست
کُفر بھی دِل کی بَدولت جُزوِ ایماں ہوگیا

کُفر کو ایمان بنا کر فانؔی نے قرآن اور تصوف سے اپنے وجدان کی تصدیق طلب کی۔ دِل کو نمازی بنانا مُشکل تھا اس لیے مسجد کو بُت خانہ بنالیا۔ '' بقاے حُسن '' کے عرفان نے فانؔی کو بظاہر ایک نیا تصوّرِ حُسن بخشا لیکن حقیقت میں یہ تصور خود ان کے تخیل نے تراشا تھا جو کہیں تصوریتی فلاسفہ بالخصوص افلاطون (PLOTINUS) کے نظریۂ جمال اور کہیں صوفیا کے تصورِ حُسن سے متوافق نظر آتا ہے۔

حُسنِ مطلق کا تصوّر جو صوفیا نے پیش کیا ہے، تصوریتی فلاسفہ کے پاس بھی مِلتا ہے۔ صوفیا کا حُسنِ مطلق، واحد، کامل اور لاتجزّی ہے۔ اس کے تمام مظہر، حَسین اور حُسن میں کامل ہیں:

اَلَّذِیۤ اَحۡسَنَ کُلَّ شَیۡءٍ خَلَقَهٗ (پ12۔ع13)
(جس نے خُوب بنائی جو چیز بنائی)

افلاطون نے بھی نورِ مطلق اور حُسنِ کامل کا تصور پیش کیا ہے۔ یہ حُسن جُزو اور کُل سب پر محتوی ہے (40)۔ فاؔنی کے نزدیک بھی کمال، حُسن کی لازمی صِفت ہے۔ اور وہ نا قابلِ تجزیہ ہے:

خود حُسن کمالِ حُسن ہے یعنی حُسن جہاں ہے، کامل ہے
اور عشق مآلِ عشق ہے یعنی عشق میں کامل کوئی نہیں

جب کی ہے فِکر تجزیہ ہر مثال میں گُم ہوگئی ہے ان کی تجلی جمال میں

وَحدت الشہود کے نظریے سے فاؔنی کو حُسن کا یہ تصوّر مِلا کہ حُسنِ مطلق واحد ہے اور ہر مظہر میں خود ہی جلوہ گر ہے۔ وہ لامحدود ہے، نا قابلِ مشاہدہ ہے۔ خارجی مشاہدات کے آئینے ہی میں اس کا جلوہ دیکھا جا سکتا ہے:

گردش میں تھا وہ ایک ہی جلوہ کہاں کہاں
تھی فرشِ راہ چشمِ تماشا کہاں کہاں

لیکن جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں، وہ نا قابلِ مشاہدہ حُسن کے تصوّر سے کچھ خوش نہیں تھے۔ اس بارے میں ان کا رَدِّ عمل بڑا تلخ تھا:

جمالِ مطلق بے نام کی دُہائی ہے
فریبِ ذات نے لُوٹا، صِفات نے مارا

شاید اسی ردِّ عمل نے انھیں ماسوا کی طرف لوٹا دیا اور وہ پھر وحدتِ حُسن کے جلوۂ کثرت میں محو ہو گئے۔ اِس جلوۂ کثرت کی ایک خصوصیت تنوّع اور بوقلمونی تھی۔

کُلَّ يَوْمٍ هُوَفِی شَانٍ (27۔ع10) (ہر روز اس کو ایک دھندا ہے)

حُسن کی یہ بوقلمونی صوفیا کے نزدیک تجدّدِ امثال ہے۔ مولانا روم کہتے ہیں:

ہر نفس نومی شود دُنیا و ما
بے خبر از نوشدن اندر بقا

مغربی فلاسفہ میں وائٹ ہیڈ (WHITEHEAD) نے کمالِ حُسن کا ارتقائی اور حرکی نظریہ پیش کیا۔ اس کا ''نظریۂ نمود'' (APPEARENCE) جمالیاتی فکر میں ایک اہم اضافہ سمجھا جاتا ہے (41)۔ اقبالؔ کے پاس بھی حُسن کا حرکی اور ارتقائی تصور مِلتا ہے:

ہر لحظہ نیا طور، نئی برقِ تجلّی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے (ضربِ کلیم)

حُسن کی بوقلمونی اور اس کے جلوۂ کثرت کا مشاہدہ فانی نے دوسرے انداز سے کیا ہے:

بچے گی دِل کی پامالی کہاں تک
تجلّی کارواں در کارواں ہے

یہ حُسن کی ہر آن بدلتی ہوئی کیفیات ہیں جو عشق کو ناتمام اور بے انجام بناتی ہیں اور غمِ عشق کو دوام بخشتی ہیں:

ٹوٹا نہ ہم سے رشتۂ رسمِ حجابِ شوق
چھوٹا نہ ہم سے ہجر کا دامن وصال میں

فانی کے نزدیک عشق کا مقصود ''مشاہدۂ حُسن'' اور ''قُربِ حریمِ ناز'' ہے۔ کارِ شوق کا حاصِل وہ سُرور ہے جو مشاہدۂ حُسن سے مِلتا ہے۔

فانی نے مشاہدۂ حُسن کے جن اثرات کا تجربہ کیا وہ ''حیرت''، ''غم'' اور ''سرشاری'' کی کیفیات ہیں۔ حیرت کی کیفیت عجزِ عرفان کا نتیجہ ہے۔ یہ راہِ طلب میں گم ہو جانے کی منزل ہے۔ جب عرفانِ نفس حاصِل ہوتا ہے تو مجبوری کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔ یہ دراصل عشق کی ناتمامی اور عدمِ تکمیل کا احساس ہے جسے فانی نے غمِ عشق سے تعبیر کیا ہے۔ اس غم میں انھیں بقا کا امکان دکھائی دیتا ہے۔ اقبال کی طرح فانی بھی اس خیال کے حامی تھے کہ ہر اَنا کو بقائے دوام حاصِل نہیں ہو سکتی (42):

قطرہ قطرہ رہتا ہے دریا سے جُدا رہ سکنے تک
جو تابِ جُدائی لا نہ سکے وہ قطرہ فنا ہو جاتا ہے

یہ تابِ جُدائی جو اقبال کے یہاں فاصلۂ فراق اور وسیلۂ بقا ہے۔ فانی کے نزدیک غمِ عشق ہے۔ اِس مرحلے پر فانی کے کلام میں عِشق کا ایک مثبت اور حرکی تصور اُبھرتا ہے۔ وحدت الشہود اور وحدت الوجود کے تصورات، مقصدیت اور بقا کی خواہشات کے ساتھ اِمتزاج پا کر فانی کے زاویۂ فِکر میں اہم تبدیلی پیدا کر دیتے ہیں۔ فانی کی فِکر اِس راہ پر گامزن ہوتی ہے کہ شاہد کے بغیر مشہود کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ اس نقطۂ نظر کو فانی نے ''دِلِ

آگاہ'' کے عرفان اور وجدان سے تعبیر کیا ہے۔ ''دل'' فانی کی شاعری میں ایک رمز ہے ''طلبِ دید'' سے ''مشاہدۂ حُسن'' تک مختلف مرحلوں میں ''شوق'' کے بدلتے ہوئے اَحوال کو اُنھوں نے دِل کے مختلف تلازموں اور تشبیہوں کے ذریعے واضح کیا ہے۔ ''دِل'' کہیں ''آئینہ'' ہے تو کہیں ''پیانہ'' ہے۔ کہیں ''صنم خانہ'' اور ''پری خانہ'' ہے تو کہیں صرف ''دیدۂ حیران'' ہے۔ یہی دِل جو کہیں ''عبرت سرا'' اور ''ویرانہ'' ہے، مشاہدے اور عرفان کی منزل میں ''دلِ آگاہ'' بَن جاتا ہے۔ یہ دِل وہ آئینہ ہے جس میں تجلیاتِ حُسن منکشف ہوتی ہیں اور وہ دِل ہی ہے جس کا جذب وشوق جلوے کو بے نقاب کرتا اور اپنے ظرف وحال کے مطابق کبھی حیران کبھی گریاں اور کبھی مسرور ہوتا ہے۔ دِل مصدرِ عشق اور زندگی کا مظہر ہے۔ دل کی اس بوقلموں ''شخصیت'' سے متاثر ہو کر فانی کہتے ہیں:

بیداد کی ہر تہہ میں سو طرح سے شامل تھا
وہ جان کا دشمن جو کہنے کو مرا دل تھا

فانی کے نزدیک ''دِل''، حُسن، غم اور زندگی کا نقطۂ اِتصال ہے۔ ''دل'' کے بغیر تخلیق بے غایت اور بے حاصل تھی:

مختصر قصّۂ غم یہ ہے کہ دِل رکھتا ہوں
رازِ کونین خلاصہ ہے اِس افسانے کا (دیوانِ جدید)
نُورِ برقِ معرفت بخشا دلِ آگاہ نے
ورنہ پہلے سوزِ غم اِک شعلۂ بیہوش تھا (باقیات)
غم راز ہے ان کی تجلی کا جو عالم بَن کر عام ہوا
دِل نام ہے ان کی تجلی کا جو راز رہی عالم نہ ہوئی (وجدانیات)

غمِ عشق میں ایک منزل ایسی بھی آتی ہے جب خواہشِ وصال تیز تر ہو جاتی ہے اور عاشق یہ سوچنے لگتا ہے:

عشق، عشق ہو شاید حُسن میں فنا ہو کر

لیکن عشق اگر توانا اور زندہ ہے تو فنا سے احتراز کرتا ہے۔ فنا ہونا عشق اور حیات کے تقاضے کے خلاف ہے۔ اَنا اپنی بقا کے لیے، 'حیاتِ جاوید' کے لیے 'عشق' سے دستبردار

نہیں ہوتی:

سبک سَری ہے ترے عشق سے سبک دوشی
بَلائے جاں ہے وہ دِل جو بَلائے جاں نہ ہوا

ہر لحظۂ حیات رہا وقفِ کارِ شوق
مَرنے کی عُمر بھر مجھے فرصت نہیں رہی

دوسری طرف حُسن کی ''تماشا طلبی'' عشق اور نظر کی محتاج ہے۔حُسن کا جذبۂ نمود، عشق کی بقا کا ضامن ہے:

حُسن ہے جَاودانِ بے آغاز
عشق آغازِ جَاوداں انجام

مشاہدۂ حُسن میں عشق کا عمل انفعالی (Passive) نہیں تخلیقی ہوتا ہے۔وہ سوئی ہوئی تجلیوں کو بیدار کرتا ہے:

ذوقِ نظارہ سَلامت چاہیے
جس طرف دیکھا وہ صورت دیکھ لی

اور اس منزل پر پہنچ کر جلوے اور دِل کا فرق بھی باقی نہیں رہتا:

جلوہ و دل میں فرق نہیں، جلوے ہی کو اب دِل کہتے ہیں
یعنی عشق کی ہستی کا آغاز تو ہے انجام نہیں

......(7)......

فانؔی کے تصورِ عشق کی طرح ان کا نظریۂ فن، اُمید اور زندگی سے عبارت ہے۔
ALBERT MORDELL کے الفاظ میں:

''جب ہم کہتے ہیں کہ جینیس (Genius) وہ آدمی ہے جو نئی حقیقت دریافت کرتا یا حُسن کا اظہار کرتا ہے تو ہماری مراد اصل میں یہ ہوتی ہے کہ وہ ایک ایسا آدمی ہے جو کسی باز داشت Resqresion کا تجربہ کرنے کے بعد اس واقعے سے خاص نتائج اَخذ کرنے پر مائل ہوا۔ایسے نتائج جو سماج کو منظور نہیں ہوتے۔

جب وہ اس بازداشت کا موثر طریقے سے اظہار کرتا ہے تو وہ ایک عظیم فن کار ہوتا ہے اور جب وہ اس بازداشت سے گریز اور بچاؤ کے بعض طریقے دریافت کرلیتا ہے تو عظیم مفکر بن جاتا ہے''(43)۔

فانیؔ کا تصورِ فن ان کے جینیس ہونے کی توثیق کرتا ہے۔ اِس میں وہ نقوش دکھائی دیتے ہیں، جن کی نشاندہی ALBERT MORDELL نے کی ہے۔فن کے بارے میں فانیؔ نے اپنے خیالات کا اظہار ایک تقریر میں کیا ہے جو انھوں نے اپنی وفات سے چند ماہ پہلے حیدرآباد ریڈیو سے نشر کی تھی (44) ذیل میں اس تقریر کے کسی قدر طویل اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں تاکہ تجزیے اور اظہارِ رائے میں آسانی ہو:

''......میری رائے میں شعر کے لیے جو سب سے زیادہ ضروری چیز ہے وہ 'شعریت' ہے۔ 'سب سے زیادہ' میں اِس لیے کہتا ہوں کہ اگر شعریت سے عاری ہو تو موزونیت اس کی تلافی نہیں کرسکتی، ہاں اسے صرف نظم کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔ میرا دعویٰ بظاہر ایک امرِ مُسلمہ کا غیر ضروری اعادہ معلوم ہوگا۔یعنی یہ کہنا کہ شعر میں شعریت ضروری ہے، بالکل ایسا ہی ہے جیسا یہ کہنا کہ آدمی میں آدمیت بھی ضروری ہے۔مگر نہیں میں یہ کہوں گا کہ جس طرح آدمی میں آدمیت عموماً نہیں ہوا کرتی، اسی طرح ہر شعر میں شعریت بھی نہیں ہوتی۔ جس طرح آج، انسانی ترقی کی انتہا یہ سمجھی گئی ہے کہ وہ محض ایک مشین بن کر رہ جائے اسی طرح شعر بھی صرف آرٹ ہوکر رہ گیا ہے۔ چناں چہ دَورِ حاضر کے اکثر شعرا اس پر فخر ہی نہیں کرتے بلکہ سر دُھنتے ہیں کہ ان کا شعر آرٹ کا ایک بہترین نمونہ ہے۔ جب جذبات اور تاثرات، حیاتِ قلبی اور کیفیاتِ دلی انسانی کمزوریاں سمجھی جاتی ہوں تو اس کا شمار محاسن میں نہیں بلکہ عیوب میں ہونا ہی چاہیے تھا، چناں چہ ہو رہا ہے اور شعریت جو اِن نازک حِسیات اور ان لطیف کیفیات پر مشتمل ہے، مفقود ہوتی جاتی ہے۔جس شعر سے شعر کا صحیح مفہوم اَدا ہو جائے، جس میں شعریت ہو، جو دِل سے نکل کر دِلوں سے ٹکرا جائے وہ اگر چہ ہزار دو ہزار ناقدردانی کے باوجود ابھی دنیا سے مِٹ نہیں گیا مگر اب اس حالت میں ہے کہ شاید اس کا مِٹ جانا شعر اور خود شاعر کے لیے بہتر ہوتا......کلامِ

ناموزوں بھی شعر ہوتا ہے، بشرطیکہ وہ مظہرِ کیفیاتِ قلب ہو۔ بعض فقرے، بعض جملے اور بعض الفاظ بھی مکمل شعر ہو سکتے ہیں۔ ایک آہ، ایک اُف اور شاید کیا یقیناً بعض حالات میں ایک نگاہ بھی شعریت کی حامل ہوتی ہے۔

اگر شاعر کا صرف ایک شعر اس معیار پر ٹھیک اُتر جائے تو وہ یقیناً شاعر ہے اور اس کو شاعر کہلائے جانے کا حق حاصل ہے۔ برخلاف اس کے اگر کوئی شاعر دوسو اشعار روزانہ ڈھال لینے کی قدرت رکھتا ہے تو اس کی قدر صرف اس طرح کی جاسکتی ہے کہ وہ مجموعہ نذرِ آتش کر دیا جائے کیوں کہ وہ خاموش مگر قاتل زہر ہے جو مُلک اور قوم کو بالآخر تباہ کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

شعر کا حاصل خود شعر ہے اور بس۔ شعر کا تعلق کسی مُلک، کسی قوم یا کسی خاص شعبۂ زندگی تک محدود نہیں رہ سکتا۔ وہ بنی نوعِ انسان بلکہ تمام عالمِ موجودات کے وجود اور اس کی غیر محدود کشاکشِ حیات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہی تو وہ درس ہے جو فطرت جب چاہتی ہے اور جسے چاہتی ہے خود سکھاتی ہے...... جو شعراُ صحیح معنی میں شعرا تھے یا ہیں وہ شعر کو اس کے صحیح درجے سے گرانے کے لیے نہ کسی قیمت سے خریدے جاسکتے ہیں اور نہ کسی قوت سے مرعوب ہو سکتے ہیں۔ وہ ہر مصیبت کو جو اس مَسلک کی بَدولت ان پر ٹوٹتی ہے، خندہ پیشانی سے بَرداشت کرتے ہیں اور برداشت کرتے رہیں گے۔ اس زمانے پر موقوف نہیں، ہر زمانے میں، اس ملک یا اس مُلک پر موقوف نہیں، ہر مُلک میں جس قوم سے جو شاعر (میری مراد حقیقی شاعر سے ہے) اُٹھا اس نے فِطرت کی اِس امانت میں کبھی خیانت نہیں کی۔ ممکن ہے کہ اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ خیانت کر ہی نہیں سکتا ہو۔ فطرت اس کی محافظ ہے اور اس لیے جسے یہ امانت سپرد کی جاتی ہے، اس سے شاید بہ نظرِ احتیاط خیانت کی استعداد ہی سَلب کر لی جاتی ہے..........

میں ابھی عرض کر چکا ہوں، حقیقی شاعری کوئی افادی پہلو نہیں رکھتی۔ اس لیے شاعر کو مصائب کا شکار ہونا لازمی ہے۔ حقیقی شاعری کی قدر شناسی الشاذ کالعدوم کا حکم رکھتی ہے۔ دنیا شاعری کے حقیقی مفہوم سے آج نہیں کبھی آشنا نہ ہوئی۔ جب کوئی حقیقی شاعر دنیا کے سامنے آیا دنیا نے اسے کبھی نہیں پہچانا۔ اس کی زندگی میں

اس کے ساتھ دو طرح کا سلوک ہوا کیا۔ بعض نے اسے آدمی تو سمجھا مگر ذلیل و حقیر، اس لیے کہ اس کا وجود دنیاوی اعتبار سے، افادی نقطۂ نظر سے بیکارِ محض تھا۔
بعض جنھوں نے اس کی بلندیِ تخیل اور پروازِ خیال کی اپنے نزدیک بہت کچھ قدر افزائی کی، اسے آدمی سے بالاتر سمجھا، اسے کوئی فرشتہ یا کوئی مجسمۂ رُوح تصور فرمایا۔ ان کے نزدیک چوں کہ اس کی زندگی صرف رُوحانی زندگی تھی۔ اس لیے وہ نہ سمجھ سکے کہ اس کو بھی اپنی زندگی انسانوں کی طرح بسر کرنے کی ضرورت ہے۔ ان کو اس کا یقین ہی نہ آیا کہ وہ کھانے پینے، سونے، جاگنے، گرمی اور سردی سے محفوظ رہنے کے سامان سے بے نیاز نہیں ہے۔ ان کے پاس یہ باور کرنے کی کوئی معقول وجہ نہ تھی کہ شاعر بھی دنیاوی تکالیف سے متاثر ہوسکتا ہے.......... غرض کہ ہر حالت میں خواہ اسے ایک ذلیل و حقیر انسان سمجھا گیا یا ایک فرشتہ، اسے اس کی حیات میں پہچانا نہ گیا۔ مرنے کے بعد بھی کافی مدت درکار رہوتی ہے تب جا کر کہیں حقیقی شاعر کی پہچان شروع ہوتی ہے۔
یہ سب کچھ کیوں ہوتا ہے، اس کے متعلق مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ اس عجیب طرزِ عمل میں دنیا کچھ زیادہ قابلِ الزام نہیں ہے۔ شاعر جس ماحول میں پیدا ہوتا ہے (وہ کسی 'ملک' کسی قوم یا کسی زمانے کا شاعر ہو) وہ اس کا ماحول نہیں ہوا کرتا۔ جس دنیا میں اس کا ظہور ہوتا ہے وہ دنیا اس کی اپنی دنیا سے بہت پیچھے کی دنیا ہوا کرتی ہے۔ وہ زمانہء مستقبل کا انسان ہوتا ہے جو اپنے زمانے سے بہت پہلے کسی مصلحتِ خداوندی کی بنا پر پیدا کر دیا جاتا ہے۔ جب اس کی وہ دنیا ہی نہیں ہوتی تو اسے پہچانے کون اور جب نہ پہچانے تو قدر کیوں کر کرے۔ ہاں اِس کے مَر جانے کے بعد جب اس کی اپنی دنیا کا ظہور ہوتا ہے تب وہ پہچانا جاتا ہے اور جب ہی اس کی قدر کا بھی امکان ہے..........
مَیں نے شاعری کے افادی پہلو سے جو انکار کیا ہے اس سے میری مراد مادی افادیت سے ہے۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ حقیقی شعر عطیۂ فطرت ہونے کے باوجود بیکارِ محض ہے۔ فطرت نے کوئی چیز بیکار خلق نہیں فرمائی۔ مقاصدِ وجود البتہ جدا جدا ہیں ایک نہیں...... 'ہر یکے رابہرِ کارے ساختند'۔ چناں چہ حقیقی

شاعری کا بھی ایک مقصد ہے۔ اس مقصد کی مکمل تعریف وتوضیح الفاظ میں نہیں کی جاسکتی۔ ہاں اِشارتاً اس قدر کہنا شاید کافی ہوگا کہ حقیقی شعر اہلِ دنیا کی آنکھوں سے خود ان کی نگاہوں کا حجاب اٹھانے کے لیے خَلق کیا گیا ہے۔ جو لوگ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں، جو حقیقی ہے مگر نمایاں نہیں، پیش کردینا شعر کے فرائض میں سے ہے۔ یہ مقصد ظاہر ہے ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا۔ اس میں کوئی ردّوبدل ممکن نہیں۔ اس اعلیٰ مقصد پر، جو فطرت کے عین منشا کے مطابق ہے، انقلاباتِ عالم کبھی اثر انداز نہیں ہوئے اور نہ ہو سکتے ہیں۔ حقیقی شاعری کبھی زمانے کے ساتھ نہیں بدلتی، ہاں زمانے کو کبھی کبھی بدل دیا کرتی ہے''۔

یہ مضمون فانی کے نفسیاتی کردار کا آئینہ ہے۔ ان کی نرگسی انا نے شاعر کو پیغمبر کا رتبہ دے کر اپنی تسکین کا سامان پیدا کرلیا تو دوسری طرف ان کی خود اذیتی نے پیغمبر کو عیسیٰ کی شکل میں دیکھا۔ انھوں نے شاعر کے دُکھوں اور اس کے مصائب کی جو تصویر کھینچی ہے اس میں دِل کشی اور عظمت بھی ہے۔ یہ تصویر اپنے ناظرین کی طرف سے ہمدردی کے علاوہ محبت اور احترام کا اظہار بھی چاہتی ہے۔ اِس مضمون سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ انھوں نے ہر سچے ساجی خود آزار فن کار کی طرح اپنی اذیتوں کے انعام، اپنی متوقع لذت کو فن کے ذریعے، فن اور فن شناسی کے تصور میں تلاش کیا، تخلیق کے عمل سے بدل دیا۔ وہ شکست اور شکست خوردگی کے احساس سے مغلوب نہیں ہوئے۔ انھیں یقین تھا کہ ان کی کاہشیں اور کاوِشیں رائگاں نہیں جائیں گی۔ وہ نارمل انسان تھے اور نہ معمولی شخصیت۔ ان کے غیر شعور میں لذتِ آئندہ کی وہمی تصویر بھی غیر معمولی تھی۔ وہ چاہتے تھے کہ دنیا ان کی شخصیت کو مانے، ان کی قدر کرے، ان سے محبت کرے۔ وہ اپنی تخلیق کے ذریعے اور تخلیق میں زندہ رہنا چاہتے تھے۔ انھوں نے اس متوقع موہومہ لذت کے لیے اپنی زندگی کو انتظار سے بدل دیا اور جب یہ انتظار نا کافی محسوس ہوا تو خود کو مرنے کے بعد بھی کئی برس تک انتظار کرنے پر آمادہ کرلیا۔ انھیں یقین تھا کہ ان کے مرنے کے بعد ایک نہ ایک دن ان کی اپنی دنیا کا ظہور ہوگا جو صحیح معنوں میں ان کی قدر پہچانے گی۔ انتظار سے وہ اُکتاتے نہیں تھے کیوں کہ انتظار میں خود ایک لذّت تھی۔

معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مضمون لکھتے وقت فانی کے پیشِ نظر وہ سارے اعتراضات

تھے جو اُن کی زندگی اور شاعری، ان کے نظریۂ حیات اور نظریۂ فن پر وارد کیے جاتے رہے تھے یا کیے جاسکتے تھے۔ عملی اور دنیاوی نقطۂ نظر سے وہ خود بھی بڑی حد تک اپنی ناکامیوں کے ذمے دار تھے۔ اس کے نفسیاتی اسباب ان کی خود آزاریت اور توہمی عصبانیت میں تلاش کیے جاسکتے ہیں لیکن جیسا کہ توہمی عصبانیت کا تقاضا ہوتا ہے، پہلے تو انھوں نے خارج از اختیار حالات کو اس کا ذمے دار قرار دیا۔ انھیں تقدیر سے، ماحول سے اور زمانے سے شکایت رہی۔ شکایت میں خود ان کی کمزوری کا پہلو نکلتا تھا۔ انھوں نے خود تنقیدی اور خود شناسی سے کام لیتے ہوئے خود اپنی شکایتوں کا جائزہ لیا اور یہ محسوس کیا کہ اسی ماحول اور انھی حالات میں اور لوگ بھی زندگی بسر کرتے ہیں، نہ ان کی ناکامیاں ایسی ہیں اور نہ ان کا دِل شکووں سے معمور ہے۔ اُنھوں نے یہ محسوس کرلیا کہ ان کی ذات اور شخصیت میں کوئی غیر معمولی بات ضرور ہے جس کی وجہ سے وہ حالات اور ماحول سے مطابقت پیدا نہیں کر پاتے۔ اِس عدم مطابقت ہی کو انھوں نے اپنی محرومیوں اور ناکامیوں کا ذمہ دار ٹھہرایا۔ فانؔی کی یہ خود شناسی اور یہ تجزیۂ نفس، نفسیاتی نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ فرائڈ کے بعد، اب تحلیلِ نفسی کا علم بہت آگے بڑھ گیا ہے اور اس کے مطالعے میں سماجی علوم سے بھی مدد لی جارہی ہے۔ خود آزاریت اور عصبانیت کے اسباب وعلل کے بارے میں نئی دریافتیں ہوئی ہیں جن کی وجہ سے فرائڈ کے نظریات میں بہت کچھ اصلاح کی گنجائش نکل آئی ہے۔ خود فرائڈ نے جب یہ محسوس کیا کہ اس کے تجزیے اور مشاہدے کے نتیجے میں دنیا کے سارے انسان اس کے مریضوں کی فہرست میں آجاتے ہیں تو ایک طرح سے وہ اس نتیجے کے قریب تر پہنچ گیا تھا کہ نفسیاتی بیماری عام بیماری نہیں کچھ اور چیز ہے۔ اِسی بنا پر REIK نے لکھا ہے کہ! ''وہ بیماری جو بلا استثنا ساری انسانیت کو اپنا شکار بنالے، بیماری باقی نہیں رہتی، کیوں کہ بیماری کی اِصطلاح میں 'نارمل' اور 'معمولی' سے انحراف کی خصوصیت بھی شامل ہے'' (45)۔ عصبانیت خارجی دنیا کے مطالبات اور جبلت کے تقاضے کے تصادم سے نفسی فرار ہے۔ خود آزاریت اور عصبانیت کے اسباب اور علامتوں میں بعض اختلافات کے باوجود وہ ایک دوسرے کی ضِد نہیں ہیں۔ خود آزاریت کی ایک ترقی یافتہ شکل سماجی خود آزاریت ہے جس میں خود آزاریت اپنے نفسیاتی کردار سے نکل کر عصبانیت میں تبدیل ہو جاتی ہے (46)۔ ہم نے فانؔی کی شخصیت اور ان کی شاعری کے مطالعے کے سلسلے میں ان تمام علامات کی نشان

دہی کی ہے جو سماجی خود آزاریت میں پائی جاتی ہیں (47)۔

فانی کے مضمون کے بعض اقتباسات سے ان کے نظریۂ حیات پر روشنی پڑتی ہے اور یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ زندگی کو محض دیوانے کا خواب نہیں سمجھتے رہے۔ فانی، بالآخر اس نتیجہ پر پہنچ چکے تھے، ''فطرت نے کوئی چیز بے کار خلق نہیں فرمائی، مقاصد وجود البتہ جدا جدا ہیں ایک نہیں''۔ ''ہر یکے را بہر کارے ساختند''۔ انھوں نے حیاتِ انسانی کے آخری مقصد کے بارے میں کوئی بات نہیں کہی کیوں کہ وہ تصور پرست IDIALIST نہیں تھے۔ فانی کا خیال تھا کہ اِنفرادی وجود کا مقصد انسانی بہبود اور معاشرے کی فلاح ہونا چاہیے۔ فطرت ہر شخص کو ایک خاص مقصد سے پیدا کرتی ہے۔ اس مقصد اور مشن کی تکمیل یا فرض کی ادائیگی ہی میں انسانیت اور معاشرے کی فلاح مضمر ہے۔ فانی کے فکر و وجدان کی تمام منزلوں سے گزر کر معاشرے کی فلاح اور فرد کے مقصد کے بارے میں فانی کے خیالات سے آگاہ ہونے کے بعد ہم مجنوں گورکھپوری کی اس رائے سے اختلاف کرنے میں حق بجانب ہو جاتے ہیں کہ: ''فانی کی شاعری اس ارضی زندگی کی کوئی بشارت نہیں ہے وہ ہمارے دنیوی وجود کو خیر و برکت کا وسیلہ نہیں سمجھتے بلکہ اس کے بالکل برعکس اس کو سرتا سر فتنہ وفساد سے تعبیر کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی شاعری دنیوی زندگی کی صحت اور ترقی کے لیے کچھ زیادہ قابلِ قبول نہیں ہوسکتی'' (48)۔ اور یہ کہ: ''وہ (فانی) بھی ایک تخئیل (49) رکھتے تھے جس کو وہ سینے سے لگائے ہوئے تھے (50)۔ اس تخئیل کو وہ زندگی کی ساری کلفتوں اور اذیتوں کا کفارہ سمجھتے تھے۔ اس تخئیل کا نام ان کی لغت میں موت ہے جو عشق کی آخری معراج ہے''۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی نے فانی کو یاسیات کا امام کہا ہے (51) لیکن فانی کی شاعری پر انھوں نے جو رائے ظاہر کی ہے اس سے یہ مترشح نہیں ہوتا کہ وہ فانی کو ''قنوطی'' شاعر سمجھتے ہیں۔ اس کے برخلاف انھوں نے کہیں کہیں فانی کی رجائیت کی طرف اشارے کیے ہیں۔ ''یاسیات'' کی اصطلاح انھوں نے، ''قنوطیت'' کے مفہوم میں استعمال نہیں کی۔ ''یاسیات'' سے، پروفیسر رشید احمد صدیقی کی مراد غالباً 'افسردگی وحزن کی ترجمانی' ہے (52)۔ مجنوں گورکھپوری نے فانی کو قنوطیت کے اِلزام سے بَری کرنے کی پرخلوص کوشش کی ہے لیکن فانی کی شاعری میں وہ کوئی مثبت اور ایجابی قدر تلاش نہیں کر سکے۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ فانی پر تنقید لکھتے وقت صرف 'باقیاتِ فانی'، کا کلام ان کے پیشِ نظر رہا۔ یہ گمان اس لیے ہوتا ہے کہ انھوں

نے اپنے مضمون میں تمام مثالیں "باقیات" کے کلام سے دی ہیں۔ "باقیاتِ فانی" کا جو شخص بھی مطالعہ کرے گا وہ بڑی حد تک مجنوں گورکھپوری کی رائے سے اتفاق کرے گا۔ جہاں تک شعری محاسن کا تعلق ہے باقیات کے کلام کو بعض اعتبار سے بعد کے دور کی شاعری پر ترجیح دی جاسکتی ہے۔ لیکن فانی کی شاعری میں سنجیدگی اور گہرائی "باقیات" کے بعد پیدا ہوئی۔ 'فکر' کے اعتبار سے باقیات کا شاعر راہِ طلب کے ابتدائی مرحلے میں حیرت، غم اور غصے کے ملے جلے جذبات کے ساتھ بے تابانہ منزل کی تلاش میں سرگرداں نظر آتا ہے۔ اسے خود یقین نہیں کہ صراطِ مستقیم کون سی ہے۔ "عرفانیات" کی شاعری میں وہ ایک متعین راستے پر چلنے لگتا ہے، منزل تک پھر بھی پہنچ نہیں پاتا۔ اسی جستجو میں اس کو اپنی ذات کا عرفان ہو جاتا ہے۔ مقصود تک پہنچنے کے لیے دل کی رہنمائی کافی نہیں تھی۔ اب وہ "عشق پر ایمان لانے" کے ساتھ "عقل" سے بھی کام لیتا ہے۔ "نظر" کے ساتھ "خبر" کو بھی ضروری سمجھتا ہے:

دادِ نظارہ تو دی اب جو حقیقت ہے وہ سن
بزمِ عالم میں فقط آنکھ نہ لا، کان بھی لا

ہم دیکھتے ہیں کہ فانی نے آگے چل کر حیات اور مقصدِ حیات کے بارے میں اپنے ابتدائی تصورات کی بڑی حد تک اصلاح کر لی تھی۔ یہ تبدیلی کہیں واضح ہے اور کہیں اس کی نشان دہی الفاظ کے استعمال اور لہجے کے تغیر میں کی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر جبر کے تصور ہی کو لیجیے۔ "باقیات"، "عرفانیات" اور "وجدانیات" کا مطالعہ کرنے کے بعد ہم بہ آسانی اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ باقیات کا "جبر" عرفانیات میں "رضا" سے بدل گیا اور عرفانیات کی "رضا" وجدانیات میں "محبوب کی خوشی"، بن گئی۔ جبر اور رضا کی اصطلاحیں فانی نے ہر دور میں استعمال کی ہیں لیکن جن جذبات سے ان تصورات کو متعلق کیا ہے وہ مختلف ہیں۔

شعر اور شعریت کی بحث اٹھا کر فانی نے ایک طرح سے اپنی مدافعت کی ہے۔ فانی نے فنِ شعر میں کسی سے باضابطہ تلمذ حاصل نہیں کیا تھا۔ اسی بنا پر کسی نے انھیں صرف خوش فکر شاعر کہا اور کسی نے 'عطائی' (53) ہونے کا فقرہ کسا۔ وہ بہت کم گو تھے اس لیے مشاعروں میں بھی کم شریک ہوتے تھے۔ فانی کی زندگی ہی میں ایسے کئی مضامین اور تبصرے شائع ہو چکے تھے جن میں زبان اور محاورے کی غلطیاں دکھائی گئی تھیں۔ فانی نے ان اعتراضات کو کبھی درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ چناں چہ انھوں نے مخالفین کے جواب میں ہمیشہ

خاموشی اختیار کی اور وہ احباب کو بھی ان اعتراضات کا جواب شائع کرانے سے روکتے رہے۔لیکن ''شعروشاعری'' پر مضمون لکھتے ہوئے غم و غصّے کے سارے جذبات اُبل پڑے ہیں۔اس کے قطعِ نظر فانؔی نے لفظ پرستی کے رُجحان کی جس شدت سے مذمت کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کتنے پر خلوص اور باشعور فن کار تھے۔انھوں نے ایسی شاعری کو قوم اور ملک کے حق میں زہرِ قاتل قرار دیا ہے جس میں شعریت کا فقدان ہو اور اس سے زبان پر قدرت اور فن دانی کا مظاہرہ مقصود ہو۔شعریت کے بارے میں فانؔی نے جو کچھ لکھا ہے، پروفیسر رشید احمد صدیقی نے بہت پہلے یہ وصف خود فانؔی کے کلام میں دیکھ لیا تھا۔

''باقیاتِ فانؔی'' کے کلام پر مقدمہ لکھتے ہوئے انھوں نے شاعر اور شعریت کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، ان میں اور فانؔی کے خیالات میں بھی بڑا توافق نظر آتا ہے:

> ''شعریت 'حقیقتِ آگہی' کا ایک دل کش اور جامع مترادف ہے۔حقیقت سے باخبر ہونا ایک ایسی نعمت وسعادت ہے اور وہ ہماری مسرتوں کا ایک ایسا لامحدود اور لازوال سَرچشمہ ہے کہ اس کی بے دریغ بخششوں کے مقابلے میں زندگی کی ساری تلخیاں ہیچ محسوس ہونے لگتی ہیں .... اگر وہ (شاعر) اپنی زندگی کے جواز میں اپنی ہی زندگی پیش کرسکتا ہے، اگر وہ اپنی زندگی کو انعامِ الٰہی سمجھتا ہے، اگر اس نے اپنی زندگی کے کسی لمحے میں کوئی ایسی مسرت محسوس کی ہے جس کے حصول میں خود اس کے قول یا فعل کو دخل رہا ہے، اگر وہ اپنی زندگی کا محاسبہ کرکے اس نتیجے سے مسرور یا محزوں ہوتا ہے، بہ الفاظِ دیگر ایسا انسان جو اپنے ہی عمل کو اس عمل کی سزا یا جزا سمجھتا ہے، شعریت سے آشنا ہے''(54)۔

فانؔی نے بھی اسی مفہوم میں شعر کو خود شعر کا حاصِل قرار دیا ہے۔فانؔی کے نزدیک انسانی قلب کی ''نازک حِسیّات'' اور ''لطیف کیفیات'' کا نام شعریت ہے۔وہ فن برائے فن کے قائل نہیں ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ:''جس طرح آج انسانی ترقی کی انتہا یہ سمجھی گئی ہے کہ وہ محض ایک مشین بَن کر رہ جائے اسی طرح شعر بھی صرف 'آرٹ' بن کر رہ گیا ہے''۔فانؔی کے نزدیک یہ فن کے زوال کی علامت ہے۔وہ فن کے اس تصور سے بھی متفق نہیں تھے، جسے فن برائے زندگی کے ہم نوا پیش کرتے تھے۔

کہا جاتا ہے کہ فانی، اقبال کے قائل نہیں تھے۔ اس لیے نہیں کہ فانی کو اقبال سے کوئی نظریاتی اختلاف تھا۔ اصل وجہ یہ تھی کہ فانی غزل کی شاعری کو مختلف وجوہ سے نظم پر فوقیت دیتے تھے اور اقبال نظم کے شاعر تھے۔ فانی کا خیال تھا کہ غزل کہنے کے مقابلے میں نظم کہنا آسان ہے۔ وہ اجمال کو فن کی خوبی سمجھتے تھے۔ میکش اکبرآبادی کا بیان ہے کہ فانی نے اقبال کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف اس وقت کیا جب 'پیامِ مشرق' شائع ہوا۔ فانی کی اس ریڈیو تقریر سے، جو انھوں نے اپنی وفات سے چند روز قبل قلمبند کی تھی، (55) نظم اور غزل کے بارے میں فانی کے خیالات کی وضاحت ہوتی ہے۔ فانی نے اپنی تقریر میں سب سے اول شعر و ادب میں تسلسلِ خیال پر زور دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"جب کسی خیال کو الفاظ میں اَدا کیا جاتا ہے تو پورا خیال اَدا ہو جانے تک بات کا سلسلہ قائم رکھا جاتا ہے اور اگر نہ رکھا جائے تو یقیناً یہ ایک عیب ہے۔ وہ اظہارِ خیال خواہ نثر میں ہو یا نظم میں، دونوں صورتوں میں تسلسل خیال ضروری ہے"۔

نظم اور غزل کے بنیادی فرق کو فانی نے ان الفاظ میں واضح کیا ہے:

"........ خیالات بہ اعتبارِ نوعیت اور طبائع و بہ لحاظ ساخت و ترتیب مختلف ہوا کرتے ہیں۔ بعض خیالات کو الفاظ میں اَدا ہو جانے کے لیے ایک دفتر درکار ہوتا ہے اور بعض کو صرف چند الفاظ کافی ہوتے ہیں۔

"اسی طرح بعض طبائع اختصار پسند ہوتے ہیں۔ وہ وسیع مضامین کو مختصر سے مختصر الفاظ میں ادا کر دینے کی قدرت رکھتے ہیں اور بعض ذراسی بات کو جب تک جی بھر کے طول نہ دے لیں، سمجھتے ہیں کہ اَدا نہیں ہوا اور سمجھتے کیا ہیں حقیقت بھی یہ ہے کہ اجمال ان کے بس کی بات نہیں۔ دونوں اپنی اپنی جگہ معذور ہیں۔ کوئی بھی اس اعتبار سے قابلِ الزام نہیں۔ نتیجتاً یہ لازم آتا ہے کہ غزل گوئی کے اہل وہی لوگ ہوتے ہیں جو کسی کیفیت کو مختصر الفاظ میں اَدا کرنے کی فطری قابلیت رکھتے ہیں، جو یہ نہیں کر سکتے وہ نظم کہنے پر مجبور ہیں اور انھیں نظم ہی کہنا بھی چاہیے"۔

اس کے آگے فانی نے ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو غزل پر وارد کیے جاتے ہیں۔ ان کے خیال میں غزل کی مخالفت کے اسباب نفسیاتی ہیں:

"........ ایک اختصار پسند انسان جب یہ دیکھتا ہے کہ مختصر سی بات کو ایک شخص

طول دیتا چلا جا رہا ہے، تمہید ہے کہ کسی طرح ختم ہی نہیں ہوتی، الفاظ ہیں کہ منہ سے نکلے چلے آرہے ہیں مگر ابھی اصل باب کا دور دور پتہ نہیں تو ابتداءً اس کا دم الجھنے لگتا ہے اور بالآخر اسے اس اندازِ بیان سے نفرت ہو جاتی ہے۔ اسی طرح بات کو طوالت کے بغیر بیان نہ کر سکنے والا جب یہ دیکھتا ہے کہ ایک شخص سمندر کو کوزے میں بند کر رہا ہے، بڑی سے بڑی بات کو چند گنتی کے لفظوں میں صاف اَدا کر دیتا ہے تو چوں کہ وہ اس قدر عجیب قدرتِ بیان کو بھی سمجھنے سے قاصر ہے، انسان کی قدیم عادت کے بموجب اس قدرتِ بیان سے انکار کر بیٹھتا ہے اور اس طرزِ بیان کو معیُوب بتانے لگتا ہے۔ دوسری وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ بات کو پھیلا کر بیان کرنا، بات کو سمیٹ کر بیان کرنے کی بہ نسبت کہیں زیادہ سَہل ہے۔ اظہارِ خیال کے حدود جتنے زیادہ وسیع ہوں گے اسی قدر اظہارِ خیال کی دشواریاں کم ہوں گی''۔

فانی نے اپنے مضمون میں جہاں غزل کے معترضین کی نفسیات کا تجزیہ کیا ہے، بالواسطہ طور پر یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ اپنی اختصار پسند طبیعت کی وجہ سے وہ 'نظم' کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ فانی کی زندگی ہی میں نئے ادبی رُجحانات کے ساتھ نظم کے نئے اسالیب مقبول ہونے لگے تھے۔ لیکن فانی کو اپنے ذہنی تعصب اور اپنی افتادِ طبع کی وجہ سے ان باتوں میں کوئی تک نظر نہیں آتا تھا۔ جدید نظم کے بارے میں فانی کا ردِ عمل یہ تھا:

''دورِ حاضر میں نظم کی مقبولیت کی ایک بڑی وجہ یقیناً یہ دعوتِ آسانی بھی ہے۔ سطحی اور نمائشی تعلیم کی کثرت نے گروہ در گروہ تعلیم یافتہ جاہل پیدا کر دیے ہیں جنھیں نہ عِلم سے کوئی بہرہ نہ جہل کی پہچان۔ اور جب سچی تعلیم سے دماغ کو تعلق ہی نہیں رہا تو غور و فکر کی عادت کہاں۔ فکر سے ان کے دماغوں پر چوٹ لگتی ہے اور وہ ہمیشہ اس سے بچنے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں۔ سطحی باتوں کو پر شکوہ الفاظ میں ادا کر دینا دنیاے ادب میں ان کی زندگی کی آخری منزل ہے۔''

فانی کی یہ رائے یقیناً اقبال کی شاعری کے بارے میں نہیں تھی۔ میکش اکبرآبادی کا بیان ہے کہ فانی، بعد میں اقبال کی شاعری کے قائل ہو گئے تھے۔ میکش اکبرآبادی نے لکھا ہے کہ ایک بار انھوں نے فانی کو 'زبورِ عجم' کے چند شعر سُنائے۔ فانی ایک شعر سے بہت متاثر

ہوئے۔شعر یہ تھا:

چناں پیشِ حریمِ اُو کشیدم نغمۂ دردے
کہ دادم محرماں را، لذّتِ سوز جدائی ہا

میکشؔ اکبر آبادی لکھتے ہیں:

''جب میں نے یہ شعر پڑھا تو فانیؔ صاحب تڑپ اُٹھے۔کہنے لگے، سچ بتایئے کس کے شعر ہیں۔میں نے کہا، ایسے ہی کسی نظم گو کے ہیں۔آخر میں نے بتایا کہ اقبالؔ کے شعر ہیں تو بہت متعجب ہوئے، پھر کہنے لگے۔شعر سنیے:

ازجلوتیاں لذتِ ذوقِ نگہے پرس　　　برخلوتیاں فرصتِ نظارہ حرام است

یہ شعر فانیؔ صاحب ہی کا ہے اس وقت انھوں نے یہ نہیں بتلایا۔اس کے بعد میں نے انھیں ہمیشہ اقبالؔ کا معترف پایا''(56)۔

اس تمام تفصیل سے واضح ہو جاتا ہے کہ فانیؔ کیسے شعر کو پسند کرتے تھے اور غزل کو انھوں نے کس انداز کی نظموں پر ترجیح دی ہے۔1935ء کے قرب و جوار میں 'ترقی پسند ادب' کے نام سے جو تحریک ہندوستان میں پھیلی اس کے بعض حامیوں کا یہ مطالبہ تھا کہ ادب کو وقتی مسائل پر قلم اُٹھانا چاہیے۔اَبدی اور عارضی اقدار کی بحث بھی چل نکلی تھی۔فانیؔ نے 'شعر و شاعری' پر اپنی تقریر میں، جس کا اقتباس ہم پیش کر آئے ہیں، اس نقطۂ نظر کی وضاحت کی کہ شعر کا تعلق کسی 'ملک' قوم یا کسی خاص شعبۂ زندگی تک محدود نہیں رہ سکتا۔اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ ادب کو زندگی سے الگ رکھنا چاہتے تھے۔فانیؔ کے نظریۂ شعر کی وضاحت کرتے ہوئے پروفیسر آلِ احمد سرورؔ نے لکھا ہے کہ:

''فانیؔ خالص شاعری کے قائل ہیں اور اسے کسی مقصد کے لیے استعمال کرنے کو اچھا نہیں سمجھتے۔ان کے خیال میں ایسا کرنے سے شاعر اپنے بلند مقام سے گر جاتا ہے''(57)۔

پروفیسر آلِ احمد سرورؔ نے فانیؔ کے کلام کی شعریت اور ان کے جذبات کی قدر و قیمت کا بہت ہی بصیرت افروز جائزہ لیا ہے لیکن اُنھوں نے فانیؔ کے اس بیان کو زیادہ اہمیت نہیں دی ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ فانیؔ شاعری کو بے مقصد چیز بھی نہیں سمجھتے تھے۔فانیؔ نے ''شعریت'' کو شعر کا لازمہ قرار دیا ہے لیکن ''شعریت'' کا تصور خود اپنے اندر ایک

مقصدیت رکھتا ہے۔فن برائے فن کے خلاف 'شعریت'' کا تصور انھوں نے اسی مقصدیت کو اجاگر کرنے کے لیے پیش کیا ہے۔ وہ جب خالص آرٹ کو ملک اور قوم کے لیے سم قاتل کہتے ہیں تو اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ فن کا ایک سماجی منصب بھی ان کے پیش نظر تھا۔ دراصل فانی نے اجتماعی شعور اور کلیت کے احساس کو فن کے لیے ضروری قرار دیا ہے۔ شعر کے بارے میں ان کا یہ خیال کہ:'' وہ بنی نوع انسان بلکہ تمام عالم موجودات کے وجود اور اس کی غیر محدود کشاکش حیات سے تعلق رکھتا ہے'' بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ فانی جب یہ کہتے ہیں کہ شاعری کو کسی غیر شاعرانہ مقصد کے حصول کا آلہ نہیں بنانا چاہیے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر کو اپنے اصلی منصب سے کبھی ہٹنا نہیں چاہیے اور شاعر کا منصب یہ ہے کہ نوع انسانی کی تاریخ اور ساری کائنات کو اپنی نظر میں رکھتے ہوئے انفرادی تجربات میں عالمگیر صداقتیں تلاش کرے؛ اپنے دل کی دھڑکنوں میں فطرت کا نغمہ سنے؛ نوع انسانی بلکہ کائنات کے دل کو دھڑکتا محسوس کرے؛ اپنے وجدانات کو جذبے کی زبان عطا کرے۔ شاعر جب وقتی موضوعات اور مسائل پر محدود نظریے سے غور کرتا ہے اور اپنی شاعری کو ایسے جذبات کے اظہار کا ذریعہ بناتا ہے جن کے پیچھے کسی فرد یا طبقے کے انفرادی مفادات کارفرما رہتے ہیں تو وہ صحیح معنوں میں شاعر باقی نہیں رہتا۔ حالات اور مسائل کی تبدیلی کے ساتھ اس کی شاعری کی اپیل بھی ختم ہو جاتی ہے۔ غور کیا جائے تو معلوم ہوگا فانی کے پیشِ نظر جو مسئلہ تھا وہ موضوع کا اِنتخاب نہیں بلکہ تجربے کی تاریخی اور نفسیاتی صداقت کو وجدان کا جزو بنانے اور اس طرح قلب میں پیدا ہونے والی کیفیات کے اظہار کا مسئلہ تھا۔ فانی کا خیال تھا کہ یہ ایک فطری ملکہ ہوتا ہے جو ہر شخص میں نہیں پایا جاتا:'' یہ ایک درس ہے جو فطرت جب چاہتی ہے اور جسے چاہتی ہے خود سکھاتی ہے''۔ اسی بات کو ماہرِ نفسیات یوں بیان کرتے ہیں کہ ہر بڑا فن کار جینیس ہوتا ہے۔ جینیس پیدا ہوتا ہے بنایا نہیں جاتا۔ جینیس کے بنانے میں معاشرے کا کوئی حصہ نہیں ہوتا وہ فقط اسے بگاڑ سکتا ہے۔ فانی کی یہ بات بھی نفسیاتی اور تاریخی صداقت رکھتی ہے کہ:'' جس دنیا میں اس (شاعر) کا ظہور ہوتا ہے وہ دنیا اس کی اپنی دنیا سے پیچھے کی دنیا ہوا کرتی ہے''۔ اور یہ کہ'' وہ زمانۂ مستقبل کا انسان ہوتا ہے۔'' ہر جینیس ایک تیسری آنکھ رکھتا ہے جس کے ذریعے آنے والے زمانوں اور آنے والی دنیاؤں کے کوائف اِس پر منکشف ہو جاتے ہیں، اس لیے وہ جو کچھ دیکھتا اور بیان کرتا ہے وہ باتیں دوسرے لوگوں کے

تجربے اور مشاہدے سے مختلف ہوتی ہیں۔ حقیقی شعر جینیس کی تخلیق ہوتا ہے جسے فانی کے الفاظ میں: ''اہلِ دنیا کی آنکھوں سے خود ان کی نگاہوں کا حجاب اُٹھانے کے لیے خلق کیا گیا ہے، جو لوگ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں انھیں دیکھنے پر مجبور کر دینا اس کا مقدس مشن ہے۔ اہلِ دنیا کے سامنے دُنیا کا وہ رُخ جو روشن ہے مگر محسوس نہیں، جو حقیقی ہے مگر نمایاں نہیں، پیش کر دینا شعر کے فرائض میں سے ہے۔'' فانی نے شعر کی جو غایت بیان کی ہے اس سے شاعری کی جامع اور مکمل تعریف حاصل نہیں ہوتی لیکن فانی کے بیان کی روشنی میں ان کے تخلیقی رویّے کو سمجھنے اور ان کی شاعری کی صحیح قدر و قیمت جاننے میں مَدد ملتی ہے۔ یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ فانی نے شاعری کو صرف غیر شعوری کیفیات اور جذبات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ انتخابی فِکر سے کام لے کر اپنے تجربوں کو نوعِ انسانی کے تجربوں سے جوڑنے اور ان میں توافق تلاش کرنے کی کوشش کی۔ حیات اور کائنات کی جو تصویر فانی نے پیش کی وہ زیادہ تر اس کے ایک ہی رُخ کو سامنے لاتی ہے۔ لیکن فانی کے خیال میں یہ ایسا: ''روشن رُخ ہے جو محسوس نہیں ہے، حقیقی ہے مگر نُمایاں نہیں''۔ شاید محسوس اور نمایاں بھی ہو اور دنیا اس سے نظریں چُرا کر گزر جانا چاہتی ہو۔ شعر کے بارے میں فانی نے جو خیالات پیش کیے ہیں وہ ان کی شاعری کا حرفِ آغاز بھی ہیں اور تتمّہ بھی۔

حواشی

فکر و وجدان

1۔ *Tragic Sense of Life* p.3

2۔تشکیلِ جدید الٰهیاتِ اسلام (ترجمہ) نذیر نیازی، سید۔ ص:91ے

3۔

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میرؔ)

4۔ Tsana F.R نے شوپنہائر اور ہارٹمن کے تصورات پر بدھ مت کے اثرات کی نشان دہی کی ہے۔ ملاحظہ ہو:

The Nature of Evil PP.10,11

5۔ملاحظہ ہو: رشید احمد صدیقی، پروفیسر۔مقدمہ ''باقیاتِ فانیؔ'' ص61

6۔سبطین احمد ''تصویرِ فانیؔ'' علی گڑھ میگزین (فانیؔ نمبر) ص64

7۔ملاحظہ ہو: مقالۂ ہٰذا ص

8۔تفصیلات کے لیے دیکھیے باب: حیات 2۔ص ص43 تا46، 51 تا 58

9۔ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا ص

10۔ملاحظہ ہو: باب: شخصیت

11۔شوپنہائر کے بہ موجب خواہشات اور شہوات جن سے زندگی قائم ہے، تکلیف کے

احساس کوجنم دیتی ہیں اور جب کسی خواہش کی تشفی ہوجاتی ہےتو لذت کا عارضی احساس
پیدا ہوتا ہے جوفوری غائب ہوجاتا ہے۔ملاحظہ ہو:

Schopenhaur,Arther, *The World as Will and Idea* (tr) by p.o
Haldame & John 6th ed, 1909

12۔ *World as Will and Idea* p210

13۔ایضاً

14۔ Schweitzer,Albert, *Indian thougt and its development* , p37

15۔ایضاً

16۔دھرمانندکوسمبھی۔بھگوان بدھ۔(ترجمہ: پرکاش پنڈت)ص ص100، 101

17۔**اِنکُم لَفی خَلقٍ جَدید**(تم کوپھر نئے سرے سے بنتا ہے)پ22۔ع14

18۔**اِن یَشاء یُذھِب کُم ویاتِ بخلقٍ جدید**(پ23۔ع14)
(اگر چاہےتم کولے جائے اور لے آئے ایک نئی خلقت)

19۔ملاحظہ ہو: میرولی الدین ڈاکٹر: قرآن اور تصوف (دہلی۔1956ء)ص80

20۔ **لا تُدرِکُمُ الابصار**

21۔ **انی جاعِلَ فی الارضِ خلیفۃ**

22۔اس کے برخلاف معتزلہ کا کہنا ہے کہ اگر انسان نیکی کرےتو خدا پر لازم ہوجاتا ہے کہ
اس کوثواب دے اور بدی کرنے والے پر عذاب نازل کرے۔خدا عبادت کے عوض
عذاب اور گناہ کے بدلے انعام نہیں دے سکتا!۔ایسا کرےتو یہ ظلم اور ناانصافی ہے۔
ملاحظہ ہو: شبلی۔ الکلام ج1۔ص23

23۔منقول از شبلی۔علم کلام ص59 تا ص61

24۔قولِ حضرت علیؓ: **عَرفتُ ربیّ بفسخ العزائم**

25۔ملاحظہ ہو: "**تشکیلِ جدید الٰھیات اسلامیہ**" (مترجمہ سیّدنذیر نیازی)ص ص
142 تا 187

As quoted in: Grace stuart, *Narcissus*۔26

27۔**کل شی بقدر حتی العجز والکیس** (جمع الفوائد بہ حوالہ مالک ومسلم)

''ہر چیز تقدیر ہی سے ہے حتیٰ کہ کسی کا دانشمند ہونا، کسی کا عاجز وکودن ہونا بھی تقدیر ہی سے ہے۔''(منقول از: گیلانی، مناظر احسن: الدین القیّم ص168)

28۔منقول از: قرآن اور تصوف ص36

29۔ قرآنِ حکیم اور تصوف ص:36

30۔ملاحظہ ہو: مولانا اشرف علی تھانوی۔التکشف عن مهمات التصوف ص:94

31۔حدیث: لاتفکرو فی الله فتهلکوا ۔منقول از قرآن اور تصوف۔ص108

Masochism in Modern Man, tr.Margaret,H and Gertru D,M ۔32
Kurth P.325

33۔فانی کا شعر ہے:

کہتے کہتے مرا افسانہ گلہ ہوتا ہے
دیکھتے دیکھتے تقدیر بدل جاتی ہے

Stephen, Heslie, *History of English Thought in the Eighteenth* ۔34
Century P. 352

35۔مجنوں گورکھپوری نے IDEALISM کا ترجمہ تخیلیت کیا ہے۔(ملاحظہ ہو: غزل سرا۔ص 354) تخیل کا لفظ غالباً IDEA کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔راقم الحروف نے تخیل کا لفظ حالی اور شبلی کی طرح Imagination کے مترادف رکھا ہے۔

36۔حالی، مقدمۂ شعروشاعری۔مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی (لاہور۔1953ء)
ص ص:43۔44

"Types of Imagination" *Journal of philosophycal Studies* III ۔37
(1928) pp:78-85

38۔ مجنوں گورکھپوری '' فانی بدایونی'' غزل سرا دہلی۔1924ء ص 254

39۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے رنگ و بو کے شعری محرکات اور خوشبو اور یادوں کے لطیف تعلق پر اپنی تصنیف 'اردو غزل' میں تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ (ملاحظہ ہو: اردو غزل ص ص 189 تا 210، 339 تا 343)

40- Knight: *Philosophy of the Beautiful*, London, 1891

41- Whitehead, A.N, *Adventures of Ideas*.(Cambridge-1933)

42۔ اقبال کا خیال ہے کہ خودی، عمل اور سعی کے ذریعے بقائے دوام حاصل کر سکتی ہے اور اقبال کے الفاظ ہیں '' یہ بھی ممکن ہے بعض بدقسمت انسان اپنی ہستی کھو بیٹھیں''۔ (ملاحظہ ہو: تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلام۔ ترجمہ: نیازی ص 182

43- *The Erotic Motive in Literature* PP114-115

44۔ سب رس (ریڈیو نمبر جنوری 1914ء) ص ص 42 تا 70

45- *Masochisan in Modern Man* P 369

46- Ibid.PP. 372-373

47۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو باب: شخصیت

48۔ '' فانی بدایونی'': غزل سرا ص: 256

49۔ تخیل سے مجنوں گورکھپوری کی مراد غالباً IDEA ہے۔

50۔ مجنوں گورکھپوری۔ محولۂ بالا

51۔ '' مقدمہ'' ، باقیاتِ فانی

52۔ ایضاً ص 45

53۔ ایضاً ص 61

54۔ یاس یگانہ چنگیزی '' نقدِ سخن'' سال نامہ نیرنگ خیال (جنوری 1941ء)

55۔ '' مقدمہ'' باقیاتِ فانی ص ص 10، 11

56۔ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا ص131

57۔''فانی بدایونی''اردو ادب (1941/1ء)

58۔''اردو شاعری میں فانی کی قدر و قیمت''**علی گڑھ میگزین** (فانی نمبر) ص5

○○○○○

اظہار و زبان

زبان اور شاعری ...... شاعر کی بازیافتہ شخصیت کا صوتی، رمزی اور ایمائی اظہار...... غزل کی زبان

فانی کے اظہار کے نمایاں پہلو ...... استبعادی زبان۔ صنائع کا استعمال۔ تضاد بینی و تضاد آرائی۔ طنز نگاری۔ استبعادات کی تشکیل۔

ڈرامائیت...... ڈرامائی مواقع۔ تشخص

مکالماتی زبان...... ڈرامائی مکالمے۔ شاعری کی پہلی اور دوسری آواز

مکالماتی لہجہ ...... تخاطب۔ اسماے ضمیر کا استعمال۔ بول چال کے فقرے۔ فجائیے۔ استفہام

رمزیت اور خیال افروزی۔ فانی کی شاعری میں زبان سازی کا انتخابی عمل۔ فانی کی مصطلحاتِ شعر۔

استعارہ و تمثیل...... غزل کے رموز و علائم کا احیا۔ انفرادی اُسلوب۔

(1)

شاعر کے مقام کا تعین اس کے فن سے ہوتا ہے۔ شاعر کا فن' شاعری سے علاحدہ کوئی چیز نہیں ہے۔ شاعری خود فن ہے۔ کالرج نے شاعری کو بہترین (Best) الفاظ کا بہترین استعمال کہا ہے۔ ٹی ایس۔ ایلیٹ نے اسی خیال کو لفظی تبدیلی کے ساتھ یوں پیش کیا ہے کہ عمدہ (Excelent) تنظیم اور عُمدہ آہنگ میں عمدہ الفاظ کا نام شاعری ہے۔ یہ تعریف یا تعریفات جامع نہ سہی لیکن غنائی شاعری پر پوری طرح منطبق ہوتی ہیں۔ اِن تعریفوں میں ''الفاظ'' کا صیغۂ جمع بڑی اہمیت رکھتا ہے' انفرادی طور پر لفظ کی صوتی اور علامتی (معنوی و ابلاغی) قدر ضرور ہوتی ہے لیکن اچھا شاعر (شاعر اچھا ہوتا ہے یا پھر شاعر ہی نہیں ہوتا) کبھی بھی مجرد لفظ کی اظہاری قوت اور صوتی دِل کشی پر قناعت نہیں کرتا۔ وہ شعر کو ایسا نگار خانہ نہیں بناتا جس میں لفظوں کی بنی ہوئی تصویریں حُسن اور سلیقے سے ترتیب دے دی گئی ہوں۔ اگر بہترین یا عُمدہ لفظ اس کی محسوس اور معلومہ خوبی کے ساتھ باندھا جائے تو یہ عمل محاورہ بندی' صنعت کاری' تمثیل نگاری یا تک بندی پر منتج ہوگا۔ اسے شاعری کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ بہترین یا عُمدہ الفاظ کا اطلاق لفظوں کے اس گروہ پر ہوسکتا ہے جو باہم کسی رشتۂ خیال سے منسلک ہوں۔ مجرد لفظ اس گروہ میں پہنچ کر ایک اضافی قدر کا حامل ہو جاتا ہے جو بہ یک وقت جمالیاتی بھی ہوتی ہے اور افادی بھی۔ ہوسکتا ہے کہ کوئی لفظ انفرادی طور پر خوش آہنگ نہ ہو، ہوسکتا ہے کہ وہ کسی حسین خیال یا شے کی صَوتی علامت بھی نہ ہو لیکن جب وہ دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر ایک نئے صَوتی اور غنائی مرکب کا جُزو بن جاتا ہے تو اس نئے ماحول میں اور ایک نئے جذباتی پَس منظر میں اس کی شخصیت اور مقام کا تعین ہوتا ہے۔ اس میں ایسا صَوتی اور معنوی حُسن پیدا ہوسکتا ہے جو اس میں پہلے پایا نہ جاتا ہو۔ لفظ اپنی ماہیت میں ایک نشان ہی ہے' نفسِ شے نہیں ہے۔ لفظ اس وقت علامت بنتا ہے جب اسے کوئی سوچنے والا (Thinker) استعمال کرتا اور اسے مفہوم دیتا ہے (1)۔ اس کے رمزی اور تشبیہی علاقے قطعی اور ناقابلِ تغیر نہیں ہوتے۔ جب ہم کسی لفظ کا استعمال کرتے ہیں تو اس کے ان روابط میں کچھ نہ کچھ تبدیلی ضرور کر دیتے ہیں۔ کوئی دو اشخاص کسی ایک لفظ کو انتہائی قطعیت کے

ساتھ ایک ہی مفہوم میں استعمال نہیں کر سکتے ۔ الفاظ کا استعمال ایک طرح کا تخلیقی عمل ہے ۔ ہم گفتگو کرتے یا لکھتے ہیں تو زبان میں کچھ اضافہ یا تبدیلی بھی کر دیتے ہیں ۔ یہ تخلیقی عمل ایک سماجی سمجھوتہ چاہتا ہے ۔ زبان کے معاملے میں سماجی سمجھوتے کا عمل ایسا نہیں ہوتا کہ کسی وقت میں معاہدہ طے پا جائے اور معاشرے کے تمام افراد، جو وہ زبان بولتے ہیں، اس معاہدے پر ہمیشہ کاربند رہیں ۔ اس کے برخلاف یہ ایک عمل جاریہ ہوتا ہے جو اس وقت تک ختم نہیں ہوتا جب تک کہ وہ زبان اور اس کے بولنے والے باقی رہتے ہیں ۔ بہترین الفاظ کا بہترین استعمال اس تخلیقی عمل کی ترقی یافتہ شکل ہے ۔

زبان کی تخلیق کا عمل دوُرویہ ہوتا ہے ۔ ایک عمل وہ ہے جس کے ذریعے نئے الفاظ ڈھالے جاتے ہیں یا نئے مرکبات بنائے جاتے ہیں ۔ دوسرا عمل وہ ہے جس میں موجود اور مرّوجہ الفاظ کے رمزی اور علامتی علاقوں میں رَدّوبدل کیا جاتا ہے، اظہار و ابلاغ کے امکانات کا استحصال کیا جاتا ہے ۔ ان دونوں طریقوں سے زبان میں وسعت پیدا ہوتی ہے، زبان ترقی کرتی ہے ۔ اس توسیع اور ترقی کی رفتار معاشرے کی مادّی ترقی' ذہنی نشوونما اور جذباتی تہذیب کے تابع ہوتی ہے ۔ ہر نئی ایجاد فرہنگ کو نیا لفظ اور انسان کو نیا خیال دیتی ہے اور ہر نیا خیال ایک ایجاد ہوتا ہے ۔ بہترین الفاظ کی صِفت غیر معین ہے ۔ الفاظ' یوں بہترین ہو سکتے ہیں کہ وہ اپنی صَوتی کیفیات اور آہنگ سے فردوس گوش بن جائیں اور الفاظ کا بہترین ہونا اس پر بھی مُنحصر ہے کہ ان کے معنی میں کتنی وسعت' گہرائی اور کتنا تنوع ہے ۔ ان کی ایمائیت کس قدر دُوررس ہے ۔ الفاظ کی یہ خُوبیاں ان کے استعمال ہی سے کھلتی ہیں ۔ بہترین الفاظ' بہترین استعمال سے الگ کوئی چیز نہیں ہیں ۔ الفاظ اپنا انکشاف چاہتے ہیں ۔ الفاظ کا فطری تقاضا یہ ہوتا ہے کہ تاریخ بن جائیں ۔ لفظ کی پیدائش ماضی میں ہوتی ہے ۔ ہر خیال اپنی جڑیں حافظے میں رکھتا ہے لیکن وہ مستقبل میں زندہ رہتا ہے کیوں کہ اسے تخیل سے غذا ملتی ہے ۔ رَمز و ایما' ماضی اور مستقبل کو حال میں کھینچ لاتے ہیں ۔

غزل کی ایجاز کاری زبان کے برتنے کا خاص سلیقہ چاہتی ہے ۔ وقت اور عمل کی کفایت حُسن کا اہم وصف ہے (2) ۔ غزل کی زبان کا حُسن بھی اسی میں ہے کہ کم سے کم الفاظ میں وسیع مضمون اَدا ہو جائے اور معانیِ کثیر فراہم ہوں ۔ ہر لفظ ایک خواب ہوتا ہے جو کثرتِ تعبیر سے زیادہ دِل کش اور جاذبِ نظر بن جاتا ہے ۔ الفاظ کی رَمز آفرینی اور خیال انگیزی

میں تنوع اور وسعت ان کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔لفظوں کو تازہ اور توانا رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے علاقے بدلتے رہیں۔ایک ہی خیال کے بار بار اعادے سے ان کی چمک دمک ماند پڑ جاتی ہے۔بڑا شاعر اپنے انتخابِ الفاظ سے زیادہ ان کے استعمال کے سلیقے سے پہچانا جاتا ہے۔

اب تک جو باتیں کہی گئی ہیں ان سے الفاظ اور خیال کے باہمی رشتے کی وضاحت مقصود تھی۔خیال کا لفظ اس معہود ذہنی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے کہ ہر شاعرانہ خیال کے اندر جذبہ اسی طرح جاگزیں رہتا ہے جس طرح سے کہ زندہ جسد میں رُوح موجود ہوتی ہے۔ ہر خیال اور جذبے کی جڑ تجربے میں ہوتی ہے۔شاعری میں اس تجربے کا نام احساس ہے۔انفرادی شعور کا احساس اپنی ماہیت میں اچھوتا اور مُنفرد ہوتے ہوئے کُلّی شعور کے تجربے کا جزو ہوتا ہے۔خیال اور احساس کے رشتے کو معلوم کرنے کے بعد وسیع مضمون اور معانیِ کثیر کا مفہوم اس کے سِوا اور کچھ نہیں رہ جاتا کہ شاعر اپنے احساس یا وجدانی تجربے میں گزشتہ اور آئندہ زمانوں کو سمیٹ لے۔ٹی۔ایس۔ایلیٹ نے اس عمل کو شخصیت سے فرار کا نام دیا ہے(3)۔حالاں کہ یہ شخصیت کی بازیافت ہے۔شخصیت کی بازیافت کے لیے گم شدگی ضروری ہے۔بازیابی اور گم شدگی کا عمل ساتھ ساتھ جاری رہتا ہے جس سے شاعر کی شخصیت نشو ونما پاتی ہے۔ہر شاعر کی زبان' بازیافتہ شخصیت کے صَوتی' رمزی اور ایمائی اظہار کا ذریعہ ہوتی ہے۔

اُردو غزل میں زبان کے استعمال کے طریقے ہر زمانے میں تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ہر بڑے شاعر نے الفاظ کو بَرتنے کا ایک سلیقہ پیش کیا ہے۔اس سے قطعِ نظر ہر دور کی شاعری میں زبان اور فن کے بارے میں دو مختلف رویّے اور دو مختلف تصوّر ایک دوسرے سے متصادم ہوتے نظر آتے ہیں۔ایک گروہ کے نزدیک زبان اور فن خارجی چیزیں ہیں جنھیں سیکھا جاسکتا ہے۔زبان کو جو کچھ اور جیسا کچھ بننا تھا بَن چکی ہے۔اس میں تحریف وتبدیلی کا کسی کو اختیار نہیں ہے۔فن کے اُصولوں سے بھی، جو قدما نے متعین کر دیے ہیں، اِنحراف جائز نہیں ہے۔اس نقطۂ نظر کا اثر ان شاعروں کے کلام میں ظاہر ہوتا ہے۔نیا تجربہ نیا اظہار چاہتا ہے۔ چوں کہ وہ نئے اظہار کی جُرأت نہیں رکھتے یا ان کے پاس کہنے کے لیے کوئی بات نہیں ہوتی' وہ روایت کو دُہرا کر رہ جاتے ہیں۔دوسرا گروہ جو فن کی تخلیقی اہمیت سے واقف ہے اور

شاعری کو انفرادی احساسات، جذبات اور تجربات کے اظہار کا ذریعہ بنانا چاہتا ہے، زبان کے بنے بنائے معیار کی پروانہیں کرتا۔ وہ اپنے اظہار کے لیے اپنی زبان آپ بناتا ہے۔ فانی اسی دوسرے گروہ کے شاعر تھے۔ انھوں نے روزمرّہ اور محاورے کی صحت کا ممکنہ حد تک خیال رکھا۔ صنائع بدائع سے شعر کی ظاہری تزئین بھی کی، لیکن ان چیزوں کو مقصودِ شاعری نہیں بنایا۔ زبان کے شاعروں کو وہ ''ناظم'' کہتے تھے شاعر نہیں مانتے تھے (4)۔ شعر کے لیے شعریت ہی ان کے نزدیک واحد معیار تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ فانی کے یہاں غزل کی نئی زبان کا بہت زیادہ احساس نہیں مِلتا۔ البتہ انھوں نے یہ ''نُدرت'' مختلف شعرا کے اسالیب کی پیوندکاری سے پیدا کی ہے۔ فانی کی زبان پابندِ روایات ہوتے ہوئے بھی اظہار کا ایک مخصوص پیرایہ رکھتی ہے۔

الفاظ کے استعمال کے چند طریقے فانی کی شاعری میں نُمایاں ہیں۔ یہی فانی کے اسالیبِ اظہار ہیں۔ انھیں سے فانی کا لہجہ تشکیل پایا ہے۔ فانی کے اظہاروزبان کا جائزہ لیتے ہوئے جب ہم ان اسالیب پرنظر ڈالتے ہیں تو ان کی زبان اور لہجے کی چند انفرادی خصوصیات سامنے آتی ہیں۔ (آئندہ اوراق میں انھیں خصوصیات کا ہم کسی قدر تفصیل سے جائزہ لیں گے)

(2)

فانی کی زبان میں، ان کے اظہار کی عادتوں میں جو بات نُمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے اور ہماری توجہ کو چونکاتی ہے وہ استبعاد (5) یا قولِ محال (Paradox) کا استعمال ہے۔ استبعاد، ایسا دعویٰ یا رَدّیہ ہوتا ہے جو بہ ظاہر فہمِ عامہ سے بعید ہو یا اس کے خلاف معلوم ہو لیکن غور کرنے پر اس کی صداقت ظاہر ہو جائے۔ یہ ایک ادبی صنعت ہے۔ اس میں بیان کے ظاہری تضاد کے ذریعے سچائی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ استبعاد کا تعلق (Ambiguity) سے ہے۔ یہ ایسا شبہہِ لفظی ہے جو زبان کے کسی فقرے پر متبادل رَدِّعمل کی گنجائش فراہم کرتا ہے۔ اس سے طنز (Irony) پیدا ہوتا ہے۔ طنز، تضاد کے اجتماع کا نام ہے۔ جدید تنقید میں اسے ادبی اظہار کا کمال سمجھا جاتا ہے۔ Andre Breton کا خیال ہے کہ ''دو ایسے معروضات کا مقابلہ کرنا جو ایک دوسرے سے ممکنہ حد تک بُعد رکھتے ہوں یا کسی اور طریقے سے انھیں

یکجا کر کے اچانک جاذبِ توجہ بنا دینا' وہ اعلیٰ ترین عمل ہے جس کے لیے شاعری آرزو کر سکتی ہے"(6)۔

استبعاد' استعارہ ہو سکتا ہے لیکن ہر استعارہ استبعاد نہیں ہوتا۔ زبان میں کبھی بعض صنائع کے استعمال سے بھی استبعاد پیدا ہو جاتا ہے۔ اُردو میں صنعتِ تضاد' مقابلہ' مزاوجہ' عکس محتمل الضدّین وغیرہ کے استعمال سے بھی استبعاد کی صُورت پیدا ہو جاتی ہے' جیسے:

طباق (سلبی) دل سے نِکلا پہ نہ نِکلا دِل سے
ہے ترے تیر کا پیکان عزیز غالبؔ

مقابلہ چہرۂ مہروش ہے ایک' سنبلِ مشک فام دو
حُسنِ بُتاں کے دَور میں ایک سحر ہے شام دو سوداؔ

مزاوجہ جب رات تھی دَراز ملاقات کم ہوئی
ملنے کے دن جو آئے تو پھر رات کم ہوئی

عکس استادہ آب میں یہ رَوانی خدا کی شان انیسؔ
پانی میں آگ' آگ میں پانی خدا کی شان

ایہام (توریہ) ہم سے عَبث ہے گُمانِ رنجشِ خاطر
خاک میں عشاق کی غُبار نہیں ہے غالبؔ

ان اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ کہیں استبعاد' استعارے کی صُورت میں ہے کہیں کنایۂ کہیں حُسنِ تعلیل اور کہیں مبالغے کے ساتھ ہے۔ اب یہ ضروری نہیں ہے کہ جب کبھی متذکرہ صنعتیں اور مجازات استعمال ہوں' لازمی طور پر استبعاد پیدا ہو جائے۔ اشعارِ ذیل میں یہی صَنائع استعمال ہوئی ہیں' لیکن ان میں استبعاد نہیں ہے:

طباق (سلبی) زُلف میں کرتا ہے اغیار جو اس کے شانہ
پھر کہو دِل یہ پریشان رہے یا نہ رہے امدادؔ

تضاد چونکا تو نہ اب تک اوجؔ سوتے سوتے
دِن ڈھل گیا اور رات ہونے آئی اوجؔ

مزاوجہ روئے جو دِل کھول کر ٹکڑے جگر ہونے لگا
اور اگر رونے کو روکا دردِ سَر ہونے لگا ظفرؔ

عکس وہ خدا کا دوست ہے اور دوست ہے اس کا خدا
کیوں نہ ہو ناسخ محبت حیدرِ کرار سے ناسخ
ایہام سُنی کسی نے نہیں غم کی داستاں میری
وہ کم سخن ہوں کہ گویا نہیں زباں میری امانت

ان میں سے کسی شعر میں ایسے متبادل ردِ عمل کی گنجائش نہیں ہے جو قابلِ لحاظ ہو۔ امانت کے شعر میں ''گویا'' سے اور امداد کے شعر میں ''پریشاں'' سے استبعاد کا شائبہ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن ''گویا'' کا لفظ کسی مفہوم میں لیجیے، شعر کے معنوں پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ اسی طرح لفظ ''پریشاں'' دِل کے ساتھ صرف ایک ہی مفہوم رکھتا ہے۔ شانہ کی وجہ سے لفظی رعایت پیدا ہوگئی ہے۔

اس جائزے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ استبعاد کسی صنعت یا مجاز سے مخصوص نہیں ہے بلکہ یہ زبان کے بَرتنے کا ایک ڈھنگ ہے۔ کبھی شاعر اِرادتاً استبعادی زبان استعمال کرتا ہے اور کبھی غیر ارادی طور پر شعر میں استبعاد آ جاتا ہے۔

فانی نے استبعادی زبان کو اپنے اظہار کا جز بنالیا تھا۔ اس کی وجہ سے فانی کے اسلوب میں انفرادیت پیدا ہوگئی۔ فانی کی استبعادی زبان ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے۔ فانی کی سماجی خود آزار شخصیت نے اسے مدافعت اور حملے کا ہتھیار بنالیا تھا۔ فانی کی استبعادی زبان، ان کے طرزِ فکر اور زاویۂ نظر سے خاص توافق رکھتی ہے۔ غالب کی طرح ان کی نرگسیت روشِ عام پر چلنا گوارا نہیں کرتی تھی۔ ان کی توجہ ہمیشہ معروضاتِ عامہ کے نقیض پر رہتی تھی۔ نگاہیں تصویر کا دوسرا رُخ تلاش کرتی تھیں۔ وہ اپنے فن کے ذریعے اہلِ دنیا کے سامنے دنیا کا وہ رخ پیش کرنا چاہتے تھے جو روشن ہے مگر محسوس نہیں جو حقیقی ہے مگر نمایاں نہیں ہے (7)۔ فانی کے سامنے زندگی اور کائنات کی دو تعبیریں تھیں۔ ایک تعبیر خوش فہمی اور خود فریبی میں مُبتلا کرتی تھی، دوسری سکونِ قلب چھینتی تھی۔ فانی کے آگے دو دُنیائیں تھیں، ایک وہ جو چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی دوسری وہ جو اُن کے دل میں بَسی ہوئی تھی۔ خود فانی کی شخصیت کے دو رُوپ تھے۔ ایک وہ رُوپ جسے اُنھوں نے دُنیا کے آگے پیش کرنا چاہا، دوسرا وہ جو اُن کے لاشعور میں چھپا ہوا تھا اور جو عمل کے ذریعے اظہار کی راہ بند پا کر فن کے آئینے میں مُنعکس ہوا۔ زندگی اور کائنات کی ان تعبیروں میں تضاد تھا۔ تن اور من کی دُنیاؤں،

میں فاصلے تھے جس کی وجہ سے فانیؔ کی شخصیت کے اندر مسلسل پیکار جاری تھی ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا مشاہدہ تضاد بین بن گیا اور فکر استبعاد کے سانچے میں ڈھل گئی ۔ فانیؔ کا قولِ متناقض اسی استبعادی فکر کا نتیجہ ہے جو ہر مثبت تصویر کے Negative پر نظر رکھتی اور 'فریبِ نظر' کا پردہ چاک کرنے کے درپے رہتی ہے ۔ فانیؔ نے استبعاد کو جہاں اپنے داخلی تضادات کے اظہار کا ذریعہ بنایا وہیں اس سے تنقیدِ حیات اور انکشافِ حقیقت کا کام بھی لیا ۔

فانیؔ کی شاعری میں استبعادی زبان کا استعمال 1902ء کے بعد زیادہ ہو گیا ۔ 1902ء کے لگ بھگ ان کے اندازِ فکر میں نمایاں تبدیلی محسوس ہوتی ہے جو کسی اندرونی نفسی انقلاب اور ذہنی ردِ عمل کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے ۔ فانیؔ کے ذہنی رویے اور اظہار کے طریقے میں تبدیلی کی نشان دہی پہلے پہل ان غزلوں سے ہوتی ہے جو فانیؔ نے اُردوے معلّٰی کے جلسہ سالانہ (1902ء) میں سنائی تھیں ۔ ذیل میں ان غزلوں کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں :

بے طرح ہم چُپ ہوئے ہیں جانے کیا کہنے کو ہیں
شاید اب رازِ خموشی بَرمَلا کہنے کو ہیں
موت کو ہم پیار سے کہتے ہیں اپنی زندگی
زندگی کو آفتِ صبر آزما کہنے کو ہیں
مِل چکا روزِ قیامت خونِ ناحق کا عوض
وہ دُعائے مغفرت کو خُوں بَہا کہنے کو ہیں

رند رمزِ پارسَائی بے رِیا کہنے کو ہیں
جو فروشِ زہد کو گندُم نما کہنے کو ہیں
حسرت اے شوقِ شہادت، عبرت اے قاتل کہ ہم
نخلِ ماتم کو نہالِ مُدّعا کہنے کو ہیں

یہ غزلیں ایک طرح سے فانیؔ کے دستورِ شاعری کا PRE-AMBLE ہیں ۔ اس کے بعد فانیؔ کی فکر میں ایک موڑ، ایک کجی پیدا ہوتی اور ایک نیا زاویۂ نظر اُبھرتا ہے جو ہر مشاہدے کو نئی تعبیر اور ہر تجربے کو نیا رنگ دیتا ہے ۔ '' دیوانِ فانیؔ '' ہی کی ایک اور غزل میں

یہ اشعار بھی ملتے ہیں:

غم مجسم نظر آیا تو ہم انساں سمجھے
برق جب جسم سے وابستہ ہوئی جاں سمجھے
شوق کی گرمیِ ہنگامہ کو وحشت جانا
جمع جب خاطرِ وحشت ہوئی اَرماں سمجھے
حکمِ وحشت ہے کہ زنداں کو بھی صحرا جانو
دِل وہ آزاد کہ صحرا کو بھی زنداں سمجھے

زنداں کو صحرا جاننے اور صحرا کو زنداں سمجھنے میں استبعاد ہے۔ یہ محض لفظوں کی اُلٹ پھیر نہیں ہے۔ وحشت، زنداں اور صحرا میں روایتی تلازمہ ہے۔ غالبؔ کے لیے پانو کی زنجیر مانعِ دشت نوردی نہیں ہو سکی۔ لیکن یہاں بات کچھ زیادہ پیچیدہ ہے۔ صحرا کو بھی زنداں سمجھنا کسی ایسی جگہ کے تصور کی گنجائش فراہم کرتا ہے جو ''شوق کی گرمیِ ہنگامہ'' سے گھٹ بھی جائے تو کم سے کم ''صحرا'' کی صورت اختیار کر لے۔ غالبؔ اور فانیؔ کے اشعار میں بظاہر مضمون ایک ہی ہے۔ وحشتِ شوق کا غلو کے ساتھ اظہار کیا گیا ہے لیکن فانیؔ کے شعر میں وحشت کے تشخص (PERSONIFICATION) سے عشق اور وحشت کا رسمی تعلق ٹوٹ سا گیا ہے۔ زنداں اور صحرا بھی روایتی تلازمے کی گرفت سے آزاد ہو گئے ہیں۔ اب ایک طرف ''حکمِ وحشت'' ہے دوسری طرف ''دلِ آزاد''۔ ایک طرف زندگی گزارنے کا یہ دستور ہے کہ زنداں کو صحرا مان لیا جائے۔ دوسری طرف ''انا'' کی خواہشِ آزادی ہے جو صحرا کی قید سے بھی رہائی چاہتی ہے۔ یہاں بقا اور غایتِ ہستی کے مسائل ایک نئے سوال کے ساتھ دوبارہ اُبھرتے ہیں۔ زنداں اور صحرا میں تضاد ہے۔ ''زنداں کو صحرا جانو'' کے استبعاد سے حکمِ وحشت پر طنز کیا ہے۔ پچھلے شعر میں شوق کو وحشت اور وحشت کو ارمان سے مربوط کر کے زندگی اور عشق کی مساوات قائم کی ہے۔ اب ''زنداں'' جبرِ ہستی اور جبرِ تمنا کی علامت بن جاتا ہے۔ ''حکمِ وحشت'' عقیدۂ قدر ہے، رجائیت کی خوش فہمی ہے۔ ''دلِ آزاد'' ''دلِ آگاہ'' ہے جو صحرا کی حقیقت سے خوب واقف ہے۔ وہ اسے زنداں سمجھتا ہے اور زنداں سے رہائی چاہتا ہے۔

اس تجزیے سے جہاں فانی کی نفسیاتِ اظہار پر روشنی پڑتی ہے، وہیں اس کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ فانی نے شعوری طور پر استبعاد کو نہ صرف انکشافِ حقیقت کا ذریعہ بنایا بلکہ تضاد سے طنز پیدا کر کے جذبے کو فکر سے مربوط کر دیا۔ الفاظ کے استعمال کا یہ طریقہ اور سلیقہ اُردو غزل میں اظہار کا نیا تجربہ ہے۔ استبعاد کا استعمال غزل کے ہر شاعر کے پاس مل جائے گا لیکن استبعاد سے فانی نے جو کام لیا ہے وہ اُردو غزل کے لیے بالکل نئی چیز ہے۔

فانی کی شاعری میں استبعادی زبان، مربوط فکر کے سہارے ترقی کرتی اور نکھرتی چلی گئی ہے۔ تضاد بینی فانی کا شیوۂ نظر تھا۔ استبعاد اور طنز ان کی فکر میں رَچ گیا تھا۔ فانی نے مظاہر کی نئی تاویلوں اور استبعادی منطق سے کام لے کر اپنی ایک الگ فرہنگِ شعر مرتب کر لی تھی۔ ''باقیات'' کی ایک غزل میں انھوں نے اس نئی فرہنگ کے کچھ حصے کو منظوم کر دیا ہے:

کیوں نہ نیرنگِ جنوں پر کوئی قرباں ہو جائے
گھر وہ صحرا کہ بہار آئے تو زنداں ہو جائے

برق دَم لینے کو ٹھہرے تو رگِ جاں ہو جائے
فتنۂ حشر مجسم ہو تو اِنساں ہو جائے

جوہرِ آئینۂ دِل ہے، وہ تصویر ہے تو
دِل وہ آئینہ کہ تو دیکھ کے حیراں ہو جائے

غم وہ راحت جسے قسمت کے دھنی پاتے ہیں
دَم وہ مشکل ہے کہ مَوت آئے تو آساں ہو جائے

عشق وہ کفر کہ ایمان ہے دِل والوں کا
عقلِ مجبور وہ کافر جو مسلماں ہو جائے

ذرّہ وہ رازِ بیاباں ہے جو افشانہ ہُوا
دشتِ وحشت ہے وہ ذرّہ جو بیاباں ہو جائے

غمِ محسوس وہ باطل جسے کہتے ہیں مجاز
دل کی ہستی وہ حقیقت ہے جو عریاں ہو جائے

خلد مے خانے کو کہتے ہیں بہ قولِ واعظ
کعبہ بُت خانے کو کہتے ہیں جو ویراں ہو جائے

سجدہ کہتے ہیں درِ یار پہ مَر جانے کو
قبلہ وہ سَر ہے جو خاکِ رہِ جاناں ہو جائے
موت وہ دِن بھی دکھائے مجھے جس دِن فانؔی
زندگی اپنی جفاؤں پہ پشیماں ہو جائے

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، فانؔی نے استبعاد کو انکشافِ حقیقت کا ذریعہ بنایا ہے، وہ دو بہ ظاہر متناقض اُمور، اشیا یا تصوّرات کو علت و معلول کے رشتے میں پرو دیتے ہیں۔ اس اظہار میں لفظوں کی اُلٹ پھیر، جادوگر کا کرشمہ معلوم ہوتی ہے جو پٹارے میں ایک چیز چھپا کر دوسری چیز برآمد کرتا ہے۔ جادوگر کی نظر بندی یا تو معمہ بنی رہتی ہے یا بھید کھل جانے پر بے وقعت ہو جاتی ہے۔ فانؔی کے الفاظ کا جادو ایسا نہیں ہے۔ انکشاف سے پہلے وہ استعجاب کی کیفیت طاری کرتا ہے، انکشاف کے بعد تحیّر کو اور بڑھا دیتا ہے۔ یہ تحیّر کبھی معلوم اور محسوس حقیقت کی نئی تعریف اور توجیہہ سے پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً زندگی کو عارضی اور بے ثبات بھی کہتے ہیں اور سمجھتے ہیں۔ دنیا کی یہ تصویر ہمارے سامنے ہے کہ یہاں پہلے ہستی کا ظہور ہوتا ہے پھر وہ مِٹ جاتی ہے۔ فانؔی نے اسی حقیقت کا مشاہدہ دوسری طرح سے کیا ہے:

ہستی کی اِصطلاح میں دنیا کہیں جسے — کیفیتِ ظہورِ فنا کے سِوا نہیں

ایک لحاظ سے غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ فانؔی نے صرف تصویر اُلٹی ٹانگ دی ہے تاکہ وہ مرکزِ توجہ بَن جائے۔ فانؔی نے زندگی اور کائنات میں پھیلے ہوئے تضادات کو اپنے تجربے میں سمیٹ کر اپنے وجدان سے یہ معلوم کر لیا کہ اضداد ایک ہی حقیقت کے دو رُوپ ہیں۔ فطرت میں حقیقت کے مظاہر بدلتے رہتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے نام بھی بدل جاتے ہیں۔ اس وجدانی انکشاف کو انھوں نے اسی استبعادی زبان میں پیش کیا ہے جو خود فطرت کی زبان ہے:

خزاں شہیدِ تبسم ہوئی، بہار ہوئی — بہار نذرِ تغافل ہوئی خزاں ٹھہری

غم راز ہے ان کی تجلی کا جو عالم بن کر عام ہوا
دِل نام ہے ان کی تجلی کا جو راز رہی عالم نہ ہوئی

'استبعاد' کو فانؔی نے اپنی شاعری کے ہر دَور میں بَرتا ہے۔ وہ فانؔی کے ہر موڑ اور ہر کیفیت کا ساتھ دیتا ہے۔ جب وہ ہستی کی بے ثباتی اور دنیا کی ناپائیداری کا مشاہدہ کرتے

ہیں تو کچھ اس طرح کے استبعادات اُبھرتے ہیں:

نہ آ قریب کہ پروردۂ فنا ہوں میں — بنا ہے برق کے تنکوں سے آشیاں صیاد
موت ہے ایک وقفۂ موہوم — زندگانی سے زندگانی تک
ہر لمحۂ حیات ہے بیگانۂ حیات — فانی حیات ہی سے عبارت عدم نہ ہو
بنیادِ جہاں کیا ہے مجبورِ فنا ہونا — سرمایۂ ہستی ہے محرومِ بقا ہونا

ہم دیکھ چکے ہیں کہ جبرِ کل کو فانی نے اپنے شاعرانہ مکاشفے کے ذریعے ساری کائنات میں جاری وساری دیکھا، ہر مظہر اور عمل میں جبر کا مشاہدہ، کیا خود اپنی زندگی کو جبر کے تابع فرمان محسوس کیا۔ فانی کو اس مکاشفے، مشاہدے، اور احساس کے اظہار کے لیے بھی استبعاد سے مدد ملی ہے۔ استبعاد کو قدر کے عقیدے اور اختیار کے تصور پر طنز کے حملے کا ہتھیار بنالیا ہے:

جسمِ آزادی میں پھونکی تو نے مجبوری کی روح
خیر، جو چاہا کیا، اب یہ بتا ہم کیا کریں

مختار ہوں کہ معترفِ جبرِ دوست ہوں — مجبور ہوں کہ یہ بھی کوئی اختیار ہے

فانی کا طرزِ اظہار، متصوفانہ فکر کے متناقض اظہارات سے بڑی مشابہت رکھتا ہے۔ فانی کے کلام میں کئی اشعار ایسے بھی ملتے ہیں جن میں تصوف کے قولِ متناقض کو انھوں نے شاعرانہ قولِ متناقض سے بدل دیا ہے:

''می باید کہ بہ کوشی و خودراز — ہوسِ جلوہ اور نظر غافل
نظر خود بپوشی'' (جامی) (8) — کہ نظر ہے صلائے جلوہ فروش

موتوا قبل ان تموتو — محتاجِ اجل کیوں ہے خود اپنی قضا ہو جا
غیرت ہو تو مرنے سے پہلے ہی فنا ہو جا

پروفیسر رشید احمد صدیقی نے فانی کی شاعری میں ایک نمایاں وصف کی نشان دہی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''فانی کا شاعرانہ آرٹ دو حالتوں کا مقابلہ کرنے میں انتہائے کمال کو پہنچ چکا ہے۔ اپنے مفہوم کو کبھی ایک دل نشیں ترکیب اور کبھی ایک معنی خیز لفظ سے اس

طرح ادا کر جاتے ہیں کہ آنکھوں کے سامنے تصویر پھر جاتی ہے اور طرفۃ العین میں ہمارا ذہن و دماغ، زمان و مکاں کی قید سے آزاد ہو جاتا ہے اور سارا نقشہ اس طور پر سامنے آ جاتا ہے، گویا سینما کی تصاویر ہیں جو چشم زَدن میں موجود اور غائب ہو جاتی ہیں''(9)۔

فانؔی کے کلام میں یہ وصف بڑی حد تک استبعادی زبان کے استعمال کا نتیجہ ہے یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ اختلافِ منظر (PARALLAX) کو ابھارنے کے لیے اکثر استبعاد سے کام لیتے ہیں۔ اس وصف کی وضاحت کے لیے پروفیسر رشید احمد صدیقی نے جو مثالیں دی ہیں، ان میں سے اکثر اشعار میں استبعاد پایا جاتا ہے اور یہ وصف اسی استبعاد کا نتیجہ ہے۔ مثلاً:

نگاہِ شوق کے دَم تک تھیں آنکھیں اب آنکھیں یادگاریں ہیں نظر کی

ہائے کیا دِن ہیں کہ نقشِ سَجدہ ہے اور سَر نہیں
یاد ہیں وہ دِن کہ سَر تھا اور وبالِ دوش تھا

عہدِ جوانی ختم ہوا، اب مَرتے ہیں نہ جیتے ہیں
ہم بھی جیتے تھے جب تک مَر جانے کا زمانہ تھا

مژدۂ جنتِ وصال ہے موت زندگی محشرِ جدائی ہے

فانی کی استبعادی زبان کی تشکیل میں زبان کے استعمال کی بعض عادتوں اور میلاناتِ طبع کا اثر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

فانؔی کا کلام اس امر کا شاہد ہے کہ اُنھوں نے اُردو اور فارسی کے اساتذۂ سخن کے دواوین کا تفصیلی مطالعہ کیا تھا۔ فنِ شاعری کی تربیت میں اس مطالعے کا اہم حِصہ رہا ہے۔ اپنی شاعری کے آغاز میں وہ شعرائے رام پور بالخصوص داغؔ اور امیرؔ کے علاوہ دبستانِ ناسخؔ کے شعرا سے زیادہ متاثر رہے۔ انھیں ابتدا میں صنائع کے استعمال کا خاص شوق رہا ہے۔ تربیتی دَور کے کلام میں بہت سی معنوی اور لفظی صنعتیں استعمال ہوئی ہیں۔ فانؔی نے یہ صنعتیں غیر ارادی طور پر نہیں برتی ہیں۔ 'دیوانِ فانؔی' میں بعض منظومات صَنائع کے استعمال کی وضاحت کے ساتھ شائع ہوئی ہیں۔ جیسے ایک قطعہ 'صنعتِ موشح' میں قلمبند کیا ہے۔ اسی طرح ایک حمد 'صنعتِ غیر منقوط' میں مِلتی ہے۔

جیسا کہ ہم بیان کر آئے ہیں، صنائع کے استعمال سے استبعاد کا پیدا ہونا لازمی نہیں ہے لیکن بعض صنائع کے استعمال سے عام طور پر استبعاد پیدا ہو جاتا ہے۔ شاعر کسی صنعت کے ساتھ استبعاد کو مِلا بھی سکتا ہے۔ بعد کے دَور میں اگر چہ صَنائع کا استعمال فانؔی کا مقصود نہیں رہا پھر بھی بعض صنعتوں کے استعمال کی انھیں عادت سی ہو گئی تھی۔ بعض صنعتیں اس لیے مرغوب تھیں کہ ان سے خاص طرح کا صَوتی آہنگ تشکیل پاتا تھا(10)۔ فانؔی کے بہت سے استبعادات، لفظی یا معنوی صنعتیں بھی ہیں۔ یہ صنعتیں تین طرح کی ہیں۔(1) جو متضاد معنی رکھنے والے الفاظ سے بنتی ہیں (2) جن میں ایک ہی لفظ کو مختلف معنوں میں مکرر لایا جاتا ہے (3) جن میں الفاظ کی تکرار یا اُلٹ پھیر سے مضمون پیدا کیا جاتا ہے۔ فانؔی کے کلام میں صنائع اور استبعاد کے امتزاج کی چند مثالیں ذیل میں پیش کی جاتی ہیں:

طباق ایجابی
ہائے وہ وعدۂ فردا کی مدد وقتِ اخیر
ہائے وہ مطلب دُشوار کہ آساں نِکلا

طباقِ سَلبی
جَلوہ ترا طِلسمِ حجاباتِ نور ہے
جو جس قدر قریب ہے اتنا ہی دُور ہے

عکس
خطابِ روزِ حشر کی صَدائے بازگشت ہوں
جواب بے سوال ہوں، سوال بے جواب کا

مشاکلہ
مشکل مِرے مَرنے کی مشکل ہے کہ آساں ہو
کچھ ناز کی قاتل، کچھ میری گراں جانی

مقابلہ
جو دل سے نکل آئی وہ آہ سناں دیکھی
جو ڈوب گئی دِل میں وہ تیر نظر آئی

محتمل الضِدین
ترا نقشِ قدم ہے ذرّہ ذرّہ
زمیں کہتے ہیں جس کو، آسماں ہے

فانؔی کے بیشتر استبعادات فعل ''ہونا'' یا اسنادِ خبری (CAPULA) سے بنے ہیں۔ وہ دو نقیضوں یا مختلف اور غیر متعلق چیزوں میں بھی (ا=ب) کی سادہ مساوات قائم کرتے ہیں، جیسے:

شوقِ بے تاب کا انجام تحیر پایا ۔۔۔ دِل سمجھتے تھے جسے دیدۂ حیراں نکلا

لیکن اکثر اشعار میں یہ مساوات پیچیدہ ہے۔ جیسے:

(ا = ب کا ج) = اختیار ایک اَدا تھی مِری مجبوری کی
یا زندگی محشرِ جدائی ہے
(ا کا ب کا ج = د) = مژدۂ جنتِ وصال ہے موت
(ا کا ب = ب کا ج) = کرشمۂ حیات ہے خیال وہ بھی خواب کا

فعل ''ہونا'' اور اسنادِ خبری سے بننے والے استعاروں اور استعاروں کے لہجے میں تحکم اور قطعیت ہوتی ہے۔ ان اشعار میں ایک طرح کا منطقی استدلال پایا جاتا ہے۔ یہ شاعر کی اپنی منطق ہے جس کے بارے میں کسی قسم کے ردّ وقدح کی گنجائش نہیں ہوتی۔ حیات و کائنات کے بارے میں فانؔی کے دوٹوک فیصلے اسی زبان میں ہیں۔ ان استبعادات میں تحیّر خیزی کی صفت زیادہ ہوتی ہے کیوں کہ ان میں نقیضین کو غیر متوقع طور پر یک جا کر دیا جاتا ہے۔ اس کے مقابلے میں وہ استعارہ اور وہ استبعاد جو فعل ''بنانا'' کے ساتھ تشکیل پاتا ہے کم تحیّر خیز ہوتا ہے۔ اس میں کسی تبدیلی یا حالت کے تغیر کی نشان دہی ہوتی ہے۔ فانؔی نے ایسے استبعادات بہت کم باندھے ہیں۔ ایک دلچسپ مشاہدہ یہ ہے کہ ضمیرِ متکلم کو شاذ ہی کہیں فعل ''بنانا'' کے ساتھ فاعل کے طور پر لایا گیا ہے۔ فاعل عام طور پر خدا ہے۔ کہیں محبوب، کہیں دِل، کہیں عشق، اور کہیں غم کو بہ طور فاعل لایا گیا ہے۔ ایسے استعاروں اور استبعادوں میں بے جان شے زیادہ شاعرانہ عامل ہوسکتی ہے۔ یہ استبعادات بالعموم سپردگی کے جذبے اور انفعالی کیفیات کے ساتھ لائے گئے ہیں۔ ایسے جذبات اور کیفیات کا اظہار ''عرفانیات'' میں زیادہ ہوا ہے۔ شاید اسی وجہ سے فعل 'بنانا' یا 'بننا' کے صیغوں سے ترکیب پانے والے استبعاد بھی 'عرفانیات' میں زیادہ ملتے ہیں۔ اکثر استبعادات میں نقیضین یا متخالف اشیا مفعول ہیں۔ کوئی عامل ایک شے یا کیفیت کو دوسری شے یا کیفیت سے بدل دیتا ہے۔ عامل کہیں معلوم ہے اور کہیں محذوف۔ اس کی چند مثالیں یہ ہیں:

ہر دِل کو تیرے غم نے مسلماں بنادیا — توفیقِ اضطراب کو ایماں بنادیا
روزِ جزا گلہ تو کیا شکرِ ستم ہی بن پڑا — ہائے کہ دل کے درد کو درد نے دل بنادیا
جلوۂ کثرت خود اپنا شوقِ بے اندازہ تھا — محملِ لیلیٰ مری نظروں میں لیلیٰ بن گیا

کبھی وہ ''بننے'' یا ''بنانے'' کے عمل کو ''جب'' اور ''تب'' کے تمیزِ زمانی و شرطی

سے مربوط کر دیتے ہیں۔ جیسے:

جب درد کو امانتِ درماں ہوئی نصیب — درمانِ عشق کو غمِ درماں بنا دیا

اسنادِ خبری اور فعل ''ہونا'' کے بعد سب سے زیادہ استبعاد وصف وصفت سے بنے ہیں۔ کبھی متضاد صفات کی یک جائی سے استبعاد پیدا ہو گیا ہے۔ جیسے:

فنا کی آخری منزل پہ ہے پہلا قدم میرا

یہ استبعاد اس وقت زیادہ تحیّر خیز ہو جاتا ہے جب متضاد صفات ایک ہی موصوف میں جمع ہو جائیں:

عالم جز اعتبار نہان وعیاں نہ تھا — یعنی کہ تو عیاں نہ ہوا اور نہاں نہ تھا

کبھی ایک صفت کا اطلاق موصوف کے نقیض پر کرتے ہیں:

رنگ میری زندگی کا میری میت پر کُھلا

کبھی صفت اور فعل کے تضاد سے استبعاد پیدا ہوتا ہے:

اس تیرِ بے خطا کا نشانہ خطا ہوا

بعض اشعار میں کسی صفت کے مقابل ایسا اسم لایا گیا ہے جو بالکل ہی متضاد صفت رکھتا ہے۔ بظاہر یہ التباس پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ اسم متذکرہ صفت کا حامل ہے۔ جیسے:

فطرتِ عشق کی آزادادَاؤں کو تو دیکھ — وسعتِ عالمِ تخئیل ہے زنداں میرا

اور اکثر اشعار میں فانی نے اسما کو واقعتاً متضاد صفات سے متصف کر دیا ہے۔ استبعاد کی یہ صورت دوسرے اُردو شاعروں کے پاس کم نظر آتی ہے:

دریائے محبت بے ساحل اور ساحل بے دریا بھی ہے
جو موج ڈبو دے ساحل ہے یوں نام کا ساحل کوئی نہیں

اے موت تجھ پہ عمرِ اَبد کا مَدار ہے
تو اعتبارِ ہستیِ بے اعتبار ہے

فانی کا تضاد بیں ذہن اس طریقۂ کار سے اشیا اور مظاہر کی قلبِ ماہیت کر دیتا اور انھیں ایک نئی شکل میں ہمارے آگے پیش کرتا ہے۔ ایسے استبعادات میں طنز آمیز تحیّر یا تعجب خیز طنز ہوتا ہے۔ فانی کے کلام میں اس نوع کے استبعاد فارسی تراکیب کے سانچے میں ڈھل گئے ہیں۔ جیسے دیوانۂ ہشیار، عقلِ کج فہم، عزتِ رسوائی، احسانِ دل آزاری، حیاتِ مرگ

نواز، حجاب بے حجابی، آباد نما ویرانہ، خلعتِ عریانی وغیرہ۔ کہیں کہیں ہندی حروف اضافت کے ساتھ بھی متخالف صفت و موصوف کو یک جا کیا ہے:

مارا مجھے قاتل کی مسیحا نفسی نے ۔۔۔ مرتے ہی بَن آتی ہے نہ جیتے ہی بَن آئی
ہر گنہ میری بے گناہی کا ۔۔۔ بخش دے جبرِ گل کے صدقے میں

استبعادی فکر سے کلامِ فانی میں استعارۂ عنادیہ ابھرتا ہے۔ وہ نامہرباں کو مہرباں، ستم کو کرم، درد کو درماں، قاتل کو مسیحا قرار دے کر شعر میں طنز کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ کہیں یہ طنز اتنا خفی ہے کہ شکر و شکایت میں فرق باقی نہیں رہا ہے۔ ایسے طنز میں مصائب کے خفی اظہار کے ساتھ خود آزاری کی لذت بھی شامل ہو گئی ہے۔ اشعار ذیل میں استعارۂ عنادیہ کے ساتھ استبعاد کی کیفیت ملاحظہ کیجیے:

توبہ نہ کرو ستم سے پہلے ۔۔۔ اتنا تو کرو کرم سے پہلے
خدا رکھے وہ مجھ پر مہرباں ہے ۔۔۔ مجھی پر ہیں جفائیں چشمِ بد دور

میری ہوس کو عیشِ دو عالم بھی تھا قبول
تیرا کرم کہ تو نے دیا دل دکھا ہوا

(3)

فانیؔ کے اظہار کا ایک اہم وصف ڈرامائیت ہے جو حرکی و بصری محاکات، تشخص اور مکالموں سے تشکیل پاتی ہے۔ ڈرامائی کیفیت ان اشعار میں زیادہ نمایاں ہے، جن میں یہ تمام چیزیں یک جا ہو گئی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ شعر پیش کیا جا سکتا ہے:

یادِ جاناں! قدم سنبھال اپنا ۔۔۔ دیکھ! دل کی زمیں لرزتی ہے

اس شعر میں ڈرامائی کیفیت ہے کیوں کہ شعر پڑھنے کے ساتھ ہی ہماری توجہ ایک عمل پر مرکوز ہوتی ہے۔ یہ عمل ڈرامائی ہے اور اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ گیا ہے۔ یادِ جاناں بے خیالی سے قدم بڑھا رہی ہے۔ دِل کی زمین لرزنے لگی ہے۔ خطرے کی صورت نمایاں ہے۔ یادِ جاناں قدم نہ سنبھالے تو نہ جانے کیا ہو جائے۔ ایک شخص جو آنے والے خطرے کو محسوس کر رہا ہے، فوری خبردار کرتا ہے۔ دیکھ! قدم سنبھال! ڈرامائی تعطل اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ یہ عمل کا وہ موڑ ہے جہاں ڈراما دیکھنے والے دم سادھ کر آنکھیں بند کر لیتے ہیں۔

شعر میں حرکی اور بصری محاکات ہے۔ ہم ''دل کی زمین'' کو اپنی آنکھوں کے

سامنے لرزتی ہوئی دیکھتے ہیں۔ ''یادِ جاناں'' کیفیت نہیں، شخص ہے، انسان ہے۔ کیوں کہ وہ سُن اور دیکھ سکتی ہے، بات سمجھتی ہے۔ وہ ہماری نظروں کے سامنے قدم بڑھائے چلی آرہی ہے۔ شعر میں مکالمہ نہیں ہے، پورا شعر مکالمہ ہے۔ یہ مکالمہ عمل سے مربوط ہے۔ عمل خود مکالمے کے اندر ہے۔ یہ شعر ڈرامائی منظر کا جزو نہیں بلکہ مکمل ڈراما ہے۔ اس میں پلاٹ بھی ہے اور کردار بھی۔ قصہ بھی اپنے آغاز اور انجام کے ساتھ موجود ہے۔ شاعر ڈرامے کے منظر کی ایک جھلک دکھا کر ہمارے تخیل کو بیدار کر دیتا ہے۔ اور ہم وہ سب کچھ دیکھ لیتے اور سن لیتے ہیں جو شاعر، ہمیں دکھانا یا سنانا چاہتا ہے یا جو ہم دیکھنا اور سننا پسند کرتے ہیں۔ اگرچہ کہ یہ ساری چیزیں شعر میں موجود نہیں ہیں۔ اب یہ بھی سن لیجیے کہ فانی کے اس شعر میں مسخ واغارہ ہے۔ فانی نے خیال اور بعض الفاظ داغ کے شعر سے لیے ہیں اور ترقی دی ہے۔ داغ کا شعر ہے:

رکھنا قدم تصورِ جاناں سنبھال کے — کائی ہے جا بجا مری چشمِ پرآب کی

اس شعر میں مکالمہ ہے، ڈرامائیت نہیں ہے۔ چشمِ پرآب میں کائی جمانا بد ذوقی ہے۔ کائی کی وجہ سے پیر پھسلنے کے جس احتمال کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس سے تصورِ جاناں کی مضحک تصویر بنتی ہے۔ فانی کے شعر میں ڈرامائیت بھی ہے اور تغزل بھی۔ اس میں ایک جذبہ ہے جس کا لہجے کے ذریعے راست اظہار ہو رہا ہے۔ یہ لہجہ بہ یک وقت ڈرامائی بھی ہے اور غنائی بھی۔ وہ مکالمے کی پوری آن بان کے ساتھ بحر کے آہنگ پر رقص کرتا ہے۔

بہ استثنائے چند فانی کے تمام اشعار میں ڈرامائی کیفیت کسی نہ کسی درجے میں ضرور پائی جاتی ہے۔ خالص بیانیہ انداز ان کی شاعری میں شاید ہی کہیں ملے۔ ان کا ہر شعر مکالمہ ہوتا ہے جو اکثر ڈرامائی عمل سے مربوط ہوتا ہے۔ خود شعر میں کوئی عمل نہ بھی ہو تو ایسے فقرے اور الفاظ عام طور پر موجود ہوتے ہیں جن سے کسی عمل کی طرف تخیل کی رہنمائی ہو جاتی ہے۔

فانی کی شاعری میں ڈرامائی تاثر ایک بڑی حد تک تشخص اور تجسم سے پیدا ہوتا ہے۔ فانی کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات محسوس ہوتی ہے جیسے ہم ایک ایسی دنیا میں پہنچ گئے ہیں جہاں ہر کیفیت کو جسم اور ہر بے جان شے کو زندگی مل گئی ہے۔ زندگی ہمیں چاروں اطراف سے گھیر لیتی ہے۔ ہم فانی کا شعر پڑھتے ہی نہیں سُنتے بھی ہیں، سنتے ہی نہیں دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔

تشخص کی ایک ابتدائی اور عام صورت غیر مرئی یا بے جان شے سے خطاب ہے۔

اس خطاب سے استعارہ پیدا ہوتا ہے جو غیر مرئی کو مرئی اور شے کو شخص سے بدل دیتا ہے۔ قدما نے بھی بے جان اشیا اور بے جسم کیفیات کو مخاطب بنایا ہے۔ غزل میں جذبات کے اظہار کی یہ صورت ہر شاعر کے کلام میں نظر آئے گی۔ لیکن فانؔی کے زمانے میں یہ طرز زیادہ مقبول ہو گیا تھا۔ اس دور کی غزل میں ایسے اشعار عام طور پر مل جاتے ہیں:

اے بے دِلی! نہ یوں کسی بے کس کی آس توڑ
دنیا ے شوق ہے، دلِ اُمیدوار میں (عزیزؔ لکھنوی)

اے کمالِ شوق! تیری ناتمامی کیا کہوں
وَاں حیا آتی ہے اس کو، اور شرماتا ہوں میں (وحشتؔ)

سیرِ عالم کے لیے کچھ چھوڑ اے دستِ جنوں
اب تو دامن کی جگہ میرا گریباں ہو گیا (ثاقبؔ لکھنوی)

وقارِ صبر کھویا، گریہ ہاے بے قراری نے
کہیں اے اعتبارِ چشمِ نم! ایسا بھی ہوتا ہے (حسرتؔ موہانی)

اب اُن کا کیا بھروسا وہ آئیں یا نہ آئیں
آ اے غمِ محبت! تجھ کو گلے لگائیں (جگرؔ مرادآبادی)

حالؔی اور آزادؔ نے اس خطابی طریقے کو نظم میں رواج دیا تھا۔ اقبالؔ کو بھی یہ طرز زیادہ مرغوب رہا۔ بانگِ درا کی کئی نظمیں ایسے ہی تشخص کے ساتھ خطابی انداز میں کہی گئی ہیں اور اس قسم کے اشعار اقبالؔ کے کلام میں جا بجا ملتے ہیں:

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

کس زباں سے اے گُلِ پژمردہ! تجھ کو گُل کہوں
کِس طرح تجھ کو تمنا ے دلِ بلبل کہوں

اے چاند! حسن تیرا فطرت کی آبرو ہے
طوفِ حریمِ خاکی تیری قدیم خو ہے

جوش اور ان کے معاصر نظم گو شاعروں کی بہت سی نظموں کا آغاز اسی طرح کے خطاب سے ہوا ہے۔

فانی نے بھی تشخص کے اس طریقے سے کافی استفادہ کیا ہے۔ان کے مخاطب اکثر ان کی شاعری کے رموز و علائم ہیں یا وہ داخلی جذبات اور کیفیات ہیں جو فکر کی راہ سے اظہار میں آتی ہیں۔ دل کو انھوں نے سب سے زیادہ اپنا مخاطب بنایا ہے۔ فانی کی شاعری میں ''دل'' ایک رمز ہی نہیں، زندہ شخصیت ہے۔

دل ایک آئینہ ہے جس میں وہ اپنی صورت دیکھتے ہیں۔ اس لیے کبھی دل سے خطاب خود اپنی ذات سے خطاب ہوتا ہے۔ کبھی دل کے روپ میں انھیں اپنی ساری تمنائیں اور خواہشیں مجسم نظر آتی ہیں۔ دل کبھی غم اور کبھی عشق کی علامت بن جاتا ہے۔ دل کو وہ ان اُوصاف اور علاقوں کے ساتھ اکثر و بیشتر اپنی انا اور ذات سے الگ ایک عامل اور 'محرک قوت' کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ دل کبھی ان کا دوست، کبھی مشیر اور کبھی حاکم بن جاتا ہے۔ دل کے علاوہ غم اور اجل بھی فانی کی شاعری کے زندہ کردار ہیں جن سے وہ اکثر مخاطب ہوئے ہیں۔

تشخص، فانی کے اسلوب سے ایک نفسیاتی علاقہ بھی رکھتا ہے۔ جب وہ اشیا اور کیفیات کو متحرک اور عامل اشخاص کی شکل میں پیش کرتے ہیں تو خود ان کی ذات غیر عامل بن جاتی ہے۔اس طریقے سے جبرِ ہستی اور جبرِ مشیت کا عملی مظاہرہ ہوتا ہے جسے وہ اپنے نفسی تجربے میں محسوس کرتے تھے۔ ان کی ذات بہت کم عامل بنتی ہے۔ان کا انفعالی رویہ خطابی تشخص میں واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ مثلاً:

تو کہاں تھی اے اَجل! اے نامُرادوں کی مُراد!
مَرنے والے راہ تیری عمر بھر دیکھا کیے

اے یاس! تو نے آکے اسے بھی مِٹا دیا لذت سی کچھ جو شکوۂ رنج و محن میں تھی

کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ برسوں دل میں پرورش پائی ہوئی خواہشات مجسم ہو کر رفیقِ تنہائی بن گئی ہیں۔ اس صورت میں یہ خطاب خود کلامی کی بدلی ہوئی شکل ہوتا ہے جس کے ذریعے وہ اپنے تصور میں اپنے احساس و فکر کی عملی تصدیق اور ذہنی تسکین حاصل کرتے ہیں۔ یہ کیفیت ذیل کے شعر سے واضح ہو سکتی ہے:

اے عزمِ خبر! ہوش کے پردوں کو الٹ دے
اے ذوقِ نظر! محملِ لیلیٰ سے گزر جا

اس نوع کے خطاب میں خیال افروزی اور ایجاز کاری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب مخاطب، رمز، استعارہ یا کنایہ ہو۔ تخاطب ایک نقطے پر مرکوز ہو کر رہ نہ جائے بلکہ اس کا دائرہ پھیل کر نفسِ انسانی کے مشاہدات، تجربات اور احساسات کو سمیٹ لے۔ یہ بات غالبؔ کے اس شعر میں پائی جاتی ہے:

اے عافیت! کنارہ کر، اے انتظام! چل
سیلابِ گریہ درپئے دیوار و در ہے آج

اقبالؔ کے پاس ایسے تخاطب کی مثالیں بہ کثرت ملتی ہیں:

بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو
منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی!

اشعارِ ذیل میں فانیؔ کا تخاطب ایک حکایتِ دراز رکھتا ہے:

ہائے دنیا! وہ تری سرمہ تقاضا آنکھیں
کیا مری خاک کا ذرّہ کوئی بیکار نہیں

تو نے دیکھے ہیں اے نسیمِ سحر!
کچھ فدائی تھے شمعِ محفل کے

بے جان اشیا اور بے صورت کیفیات کا تشخص ''افعال'' کی نسبت سے بھی ہوتا ہے۔ یہ تشخص تخاطبی تشخص کے مقابلے میں زیادہ واضح، جاندار اور حرکی ہوتا ہے۔ E-Fenollosa کا خیال ہے کہ ایک خالص اِسم، ایک تنہا شے کا فطرت میں کہیں وجود نہیں ہے۔ اشیا صرف اعمال کا نقطۂ اتصال ہیں۔ اسم کی طرح ایک مجرد عمل بھی فطرت میں ممکن نہیں ہے (11)۔ اس نقطۂ نظر سے تشخص اس وقت پیدا ہوگا جب اسم شے فاعلی حالت میں ہو۔ اسم اگر مفعول ہو تو وہ شے سے شے میں ہی تبدیل ہو سکتا ہے۔ حالتِ مفعولی انسان کو بھی 'شے' میں تبدیل کر دیتی ہے۔ بے جان اشیا کے ساتھ فعلِ مجہول لایا جائے تو تشخص کا شائبہ پیدا ہوگا، حقیقی تشخص نہیں ہوگا۔ فانیؔ کی ایک غزل کے اشعارِ ذیل میں 'تشخص' پر نوعِ فعل کی تبدیلی کا اثر ملاحظہ کیجیے:

مانا کہ بات وعدۂ فردا پہ ٹل گئی　　او بے وفا جو کل بھی نہ یہ آج کل گئی
اللہ رے نوکِ نشترِ غم کی لگاوٹیں　　اِک اِک لہو کی بوند پہ ظالم مچل گئی

دوسرے شعر میں فعل ''مچل گئی'' سے نوکِ نشتر کا تشخص ہو رہا ہے۔لیکن پہلے شعر میں ''ٹل گئی'' سے یہ بات پیدا نہ ہوسکی۔

فعلِ ناقص میں اسمِ شے اگر مُبتدا ہو تو تشخص پیدا ہوسکتا ہے لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ خبر میں استعارہ انسان سے کیا جائے۔فانی نے ''افعال'' سے اکثر تشخص کا کام لیا ہے۔ایسے اشعار میں خارجی محاکات اور ڈرامائی کیفیت پیدا ہوگئی ہے:

رو رو کے ایک ایک قدم بڑھ رہا ہوں میں
ہنستی ہے مجھ پر دوریِ منزل جگہ جگہ
خدا اثر سے بچائے اس آستانے کو
دعا چلی ہے مری، قسمت آزمانے کو

فعل کے ساتھ حالیہ معطوفہ بہ طور تمیز آئے تو تصویر زیادہ جاندار اور متحرک بن جاتی ہے۔بعض اوقات تشخص ،فعل سے پیدا نہیں ہوتا لیکن حالیہ معطوفہ سے مربوط وہی فعل تشخص پیدا کر دیتا ہے۔اس کی مثال فانی کا یہ شعر ہے:

وہ نگاہ پھر اُٹھ کر آئینے سے ٹکرائی　　صرفِ تازیانہ ہے پھر سمندِ نازان کا

پہلے مصرع میں اِتنا بھی کہا جاسکتا تھا کہ نگاہ آئینے سے ٹکرائی لیکن 'ٹکرانے' میں تشخص نہیں ہے۔حالیہ معطوفہ 'اُٹھ کر' کے استعمال سے 'نگاہ' جاندار اور ذوی العقل بن گئی ہے۔اب ایک اور شعر میں حالیہ معطوفہ کی یہ خصوصیت ملاحظہ کیجیے:

منزلِ عشق پہ تنہا پہنچے کوئی تمنا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کر اس راہ میں آخر ایک اِک ساتھی چھوٹ گیا

دوسرے مصرع میں ''ساتھی''''تمنا'' کا وصف ہے۔اس میں تشخص کا شائبہ ہے۔ فعل 'چھوٹ گیا' میں تشخص نہیں ہے لیکن حالیہ معطوفہ بہ طور تمیز'' تھک تھک کر'' نے تمناؤں کو مجسم کر دیا ہے۔تمیز کی وجہ سے'' ساتھی'اور'' چھوٹ گیا'' کی معنوی تصویر بھی بدل گئی ہے۔

فانی کے کلام میں تشخص کی اور صورتیں بھی مِلتی ہیں۔کبھی وہ اشیا کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جس سے یہ ظاہر ہو کہ وہ جاندار اور ذوی العقل ہوں:

اگلے برس کے پھولوں کا کیا حشر اُنھیں معلوم نہیں
کلیوں کا یہ طرزِ تبسم یہ شادابی کیا کہیے

دِل کے چمن کی ہر کلی دیر ہوئی کہ جل گئی
بادِ سحر کو کیا خبر، بادِ سحر سے کیا کہیں
غم میں لذت کہاں کہ دِل نہ رہا
ہائے وہ حسرت آشنا ہی نہیں

کلام میں روزمرہ اور محاورے کے استعمال سے بھی تشخص پیدا ہوتا ہے۔ فانؔی نے اس وصف سے اپنی شاعری میں پورا فائدہ اُٹھایا ہے۔ محاورہ ان کا مقصود نہیں ذریعہ ہے۔ وہ بالعموم ان افعال سے جو محاورے کا جزو ہوتے ہیں، استعارے یا تشخص کا کام لیتے ہیں:

چمکا دیا ہے رنگِ چمن لالہ زار نے
شاید خزاں کو آگ لگا دی بہار نے
دِل میں سما کے پھر گئی آس بندھا کے پھر گئی
آج نگاہِ دوست نے کعبہ بنا کے ڈھا دیا

(4)

فانؔی کی شاعری کا بڑا حصہ مکالماتی زبان میں ہے اور ان کے بہت سے اشعار ڈرامائی مکالمے ہیں۔ مکالماتی زبان اور ڈرامائی مکالمے میں فرق ہے۔ مکالماتی زبان سے مراد الفاظ کا ایسا استعمال ہے جس سے گفتگو کا لہجہ پیدا ہو۔ ڈرامائی مکالمے کا اطلاق ایسے شعر پر ہو سکتا ہے جس میں مکالماتی فقرے ڈرامائی عمل کے ساتھ مربوط ہوں۔ اس فرق کو اشعارِ ذیل میں محسوس کیا جا سکتا ہے:

کیا بَلا تھی اَدائے پرسشِ یار — مجھ سے اظہارِ مدعا نہ ہوا
اب اسے دار پہ لے جا کے سُلا دے ساقی — یوں بہکنا نہیں اچھا ترے مستانے کا
دو گھڑی کے لیے میزانِ عدالت ٹھہرے — کچھ مجھے حشر میں کہنا ہے خُدا سے پہلے

پہلے شعر میں ''کیا بَلا تھی'' مکالماتی فقرہ ہے لیکن اَدائے پرسشِ یار کا عمل واضح نہیں ہے۔ دوسرا مصرع بیانیہ ہے۔ اس میں خبر ہے، عمل کی تصویر نہیں ہے۔ دوسرے شعر میں

عمل کسی قدر نمایاں ہے۔"بھکنا" سے ایک جاریہ عمل کی تصویر بنتی ہے۔"دار پہ لے جا کے سُلا دے" میں عمل کا تسلسل ہے۔شعر میں تین کردار ہیں۔ایک تو شعر کا متکلم ہے، دوسرا ساقی ہے جس سے خطاب کیا گیا ہے، تیسرا کردار 'مستانہ' ہے۔تیسرے شعر میں مکالمہ پوری طرح ڈرامائی عمل سے مربوط ہے، صحیح معنوں میں ڈرامائی مکالمہ ہے۔اس مکالمے سے ایک ڈرامائی موقع (Situation) پیدا ہو گیا ہے۔مکالمے کا یہ جزو:

دو گھڑی کے لیے میزانِ عدالت ٹھہرے

سارے منظر کو ہماری آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ایسے ڈرامائی مکالموں میں کبھی کبھی وہ آواز سنائی دے جاتی ہے، جسے ٹی۔ایس۔ایلیٹ شاعری کی تیسری آواز کہتا ہے۔

مکالماتی زبان غزل کے لیے کوئی نئی چیز نہیں۔ایک اعتبار سے غزل کا ہر شعر مکالمہ ہی ہوتا ہے۔غزل کے شاعر کا خطاب عام طور پر ایک فرد سے ہوتا ہے، خواہ وہ فرد کوئی ہو۔کبھی شاعر اجتماع سے خطاب کرتا بھی ہے تب بھی اس کا مخاطب صحیح فردِ واحد ہی ہوتا ہے۔اس کا اِرادہ کبھی یہ نہیں ہوتا کہ وہ کسی مخصوص اجتماع کو یا اپنے پڑھنے والوں کو مخاطب کرے۔اگر ایسا ہو تو وہ غزل کا شعر باقی نہیں رہے گا۔اجتماع کی تعمیم یا عدم تعین، اجتماع کو فرد سے بدل دیتا ہے۔اجتماع میں شاعر کبھی اپنے قاری کو شریک نہیں کرتا۔جو اجتماع شاعر کا مخاطب ہوتا ہے وہی قاری کا مخاطب بن جاتا ہے۔ذیل کے اشعار میں اجتماع سے خطاب اسی نوعیت کا ہے:

دوستو! دیکھا تماشا یاں کا بس
تم رہو اب ہم تو اپنے گھر چلے (دردؔ)

اے بُتاں! اس قدر جفا ہم پر
عاقبت بندۂ خدا ہیں ہم (میرؔ)

مے کشو! مژدہ کہ گھنگھور گھٹائیں چھائیں
تم پہ رحمت ہوئی توبہ پہ بلائیں آئیں (داغؔ)

اب حالی کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

کرو دوستو پہلے آپ اپنی عزت
جو چاہو کریں لوگ عزت زیادہ

دوستو! کا خطاب، راست قاری سے ہے شاید اِسی لیے یہ غزل کا شعر ہوتے

ہوئے بھی غزل کا شعر نہیں ہے۔

خالص عشقیہ اور غنائی شاعری میں خطاب خواہ کسی سے ہو، اصل تخاطب محبوب سے ہوتا ہے یا شاعر کا مخاطب خود اس کی اپنی ذات ہوتی ہے۔ کبھی کبھی وہ قاری کو اپنے اَحوال کا رازداں بنالیتا ہے۔ ایسے اشعار میں شاعری کی پہلی آواز سنائی دیتی ہے۔ اکثر غزلوں میں ہم عام طور پر یہی آواز سنتے ہیں۔ شاعری کی دوسری آواز غزل میں اس وقت سنائی دیتی ہے جب جذبہ اور فکر ایک ہو جاتے ہیں۔ شاعر کے پیشِ نظر اس کے قاری ہوتے ہیں جن سے وہ کچھ کہنا چاہتا ہے۔ اس '' کچھ '' کا تعلق شاعر کے علاوہ قاری کی ذات سے بھی ہوتا ہے۔ قاری سے کچھ کہنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ قاری سے مخاطب ہو۔ صرف اتنا کافی ہے کہ جو بات کہی جائے قاری کو سنانے کے لیے کہی جائے۔ فانؔی کی شاعری میں اکثر پہلی اور دوسری آوازیں مل کر ایک ہوگئی ہیں۔ کبھی یہ دونوں آوازیں الگ الگ بھی سنائی دیتی ہیں۔ غزل کی شاعری میں جذبات کے راست اظہار کے ساتھ اس دوسری اور تیسری آواز کو شامل کرنا ایک آرٹ ہے۔ اس سے شاعر کی عظمت پہچانی جاسکتی ہے۔ فانؔی کی مکالماتی زبان میں یہ آوازیں بہت ہی فطری انداز میں شامل ہوگئی ہیں۔

مکالماتی زبان کو فانؔی نے جذبات کے موثر اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ مکالمے سے فانؔی کے کلام میں داخلی محاکات پیدا ہوتی ہے۔ وہ مکالمے بھی جو ڈرامائی عمل سے مربوط نہیں ہیں، کسی عمل کی طرف اشارہ ضرور کرتے ہیں۔ یہ عمل مکالمے سے قبل ہو چکتا ہے یا مکالمے کے دَوران اور کبھی اس کے بعد بھی جاری رہتا ہے۔ اشعارِ ذیل میں مکالمے اور عمل کا یہ ربط نمایاں ہے:

کچھ شغل چاہیے جو نظر کو تو پھر حضور   دِل چاک ہوگیا ہے اسی کو رفو کریں
ناخوشگوار ہے جو محبت کا تذکرہ   اچھا تو لاؤ اور کوئی گفتگو کریں

ان اشعار میں '' دل چاک ہوگیا ہے '' اور '' محبت کا تذکرہ '' وہ عمل ہیں جو ماضی میں واقع ہو چکے ہیں۔ '' رفو کریں '' اور '' گفتگو کریں '' وہ افعال ہیں جو ابھی صادر نہیں ہوئے ہیں۔ مکالمہ صیغۂ مضارع میں ہے۔ اسی کے ذریعے ماضی اور مستقبل زمانۂ حال میں سمٹ آئے ہیں اور عمل میں زمانی تسلسل پیدا ہوگیا ہے۔ ان مکالموں کے الفاظ اور فقرے جذباتی کیف و کم کے پیمانے ہیں۔ وہ متکلم اور مخاطب کو جیتا جاگتا ہماری نظروں کے سامنے

لا کھڑا کرتے ہیں اور ہم ان کے چہروں سے ان کے دِل کا حال پڑھ لیتے ہیں۔ پہلے شعر میں محبوب کی بے وفائی اور ظلم کا کوئی تذکرہ نہیں کیا گیا ہے۔ لیکن 'حضور' کے طنزیہ تخاطب کے ساتھ وقت گزاری کے مشغلے کے طور پر چاک دل کو رفو کرنے کی دعوت دینا محبوب کے پچھلے رویّے اور شاعر کے موجودہ ردِّ عمل کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں مکالمے کا لہجہ محبت کے تذکرے پر محبوب کے ردِّ عمل کی تصویر نظروں کے آگے پیش کر رہا ہے۔ 'محبت کے تذکرے' میں ستائشِ حسن سے لے کر جفاؤں کے شکووں تک سبھی باتیں شامل ہو سکتی ہیں۔ یہ تذکرہ اس درجہ ناخوشگوار ہے کہ محبوب مزید کچھ سننا اور کہنا نہیں چاہتا، وہ بگڑ کر چلا جا رہا ہے یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ 'محبت کے تذکرے'، پر صرف رنگِ رُخ متغیر ہونے لگا ہو۔ شاعر نہیں چاہتا کہ اس کی گفتگو محبوب کو ناخوشگوار گزرے۔ وہ بات کا رخ بدل دیتا ہے۔ اس شعر میں محبوب کی خفگی کی کئی تصویریں بنتی ہیں۔ اب یہ پڑھنے والے پر منحصر ہے کہ وہ جس رنگ میں اسے دیکھنا چاہے اس کی ویسی ہی تصویر اپنے ذہن میں بنالے۔

جیسا کہ ہم بیان کر آئے ہیں، فانی کے مکالموں میں زیادہ تر شاعری کی پہلی اور دوسری آواز سنائی دیتی ہے۔ یہ آواز خود شاعر کی اپنی آواز ہوتی ہے۔ جب ہم فانی کو پڑھتے ہیں تو ان کی آواز اپنے کیف و کم کے ساتھ ہمارے کانوں میں بجتی اور دِل میں اُتر جاتی ہے۔ فانی کا لہجہ بیانیہ نہیں، جذباتی ہے۔ اس میں جذبے کی خود اظہاریت ہے۔ یہ لہجہ فانی کی شاعری کے مختلف اَدوار میں اور کبھی ایک ہی دَور کی مختلف غزلوں میں بدلتا رہا ہے۔ لہجے کی یہ تبدیلی جذبے اور موڈ کے تغیر کو ظاہر کرتی ہے۔ کبھی نقطۂ نظر کی تبدیلی کا بھی پتہ دیتی ہے۔ لیکن اس لہجے میں شخصیت کا جو رنگ گھلا ہوا ہے وہ کبھی نہیں بدلتا۔ فانی کو پڑھتے ہوئے ہم ان کے اظہارِ جذبات کے مختلف طریقوں سے آگاہ ہوتے جاتے ہیں۔ یہ معلوم ہوتا ہے وہ غم و غصے کا اظہار کس طرح کرتے ہیں، شکایت کا انداز کیا ہے، خوشی اور مسرت کے جذبات لہجے میں کس طرح نمایاں ہوتے ہیں۔ مجموعی طور پر ان تمام جذبات اور کیفیات کے ساتھ ان کا لہجہ اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ وہ دنیا اور کائنات میں اپنی ذات کا تشخص کس طرح کرتے تھے۔ سنی ہوئی آوازیں، دیکھے ہوئے چہروں کو نظروں کے سامنے لاتی ہیں۔ ایسے ہی فانی کے لہجے سے ان کی شخصیت کی تصویر ہمارے ذہن میں بنتی ہے۔ یہ شخصیت شوکت علی خاں کی نہیں بلکہ فانی کی شخصیت ہے جو شوکت علی خاں کی بازیافتہ شخصیت

ہے۔ شخصیت کی یہ تصویر قاری کو آئینہ دکھاتی ہے جس میں وہ اپنا سراپا دیکھتا ہے۔ شعری ابلاغ کی یہ وہ منزل ہے جہاں قاری اور شاعر میں فرق باقی نہیں رہتا۔ شاعر کے جذبات قاری کے جذبات بن جاتے ہیں۔

شاعر کے لہجے کی تشکیل میں اس کے جملوں کی نحوی ساخت اور انتخابِ الفاظ کو خاص دخل ہوتا ہے۔ فانی کا لہجہ مکالماتی ہے۔ موضوع، مخاطب اور جذبے کی تبدیلی کے ساتھ ان کا مکالمہ کبھی مناظرہ، کبھی خود کلامی اور کبھی دُعا سے بھی بدل جاتا ہے۔ اس کے ساتھ جملوں کی نحوی ساخت اور الفاظ کے استعمال کا طریقہ بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔

فانی کے مکالموں کی ایک شکل وہ ہے جس میں مخاطب کے تعین کے ساتھ حروفِ ندا کا استعمال ہوا ہے کبھی حروفِ ندا محذوف کر دیے جاتے ہیں۔ اس طرح کے تخاطب سے وہ عام طور پر 'بیانِ واقعہ' کو 'اظہارِ جذبات' کی صورت دے دیتے ہیں، جیسے:

اے یاس! تو نے آکے اسے بھی مٹا دیا
لذت سی کچھ جو شکوۂ رنج و محن میں تھی

ہم کشتگانِ غم پہ یہ الزامِ زندگی
بے مہر! کچھ تو پاسِ حقیقت ضرور تھا

دونوں اشعار میں تخاطب کی صورت نہ ہوتی تو جذبہ، بیانِ واقعہ بن کر رہ جاتا۔ پہلے شعر میں یاس کو مخاطب کیا گیا ہے جس سے تشخص اور استعارہ پیدا ہو گیا ہے۔ دوسرے شعر میں تشخص استبعاد کے ساتھ ہے۔ بے مہر کا موصوف محبوب کے علاوہ خدا بھی ہو سکتا ہے۔ زندگی کا اِلزام دونوں بھی لگاتے ہیں۔ محبوب کو یہ گلہ ہے کہ عاشق کو جان زیادہ عزیز ہے، خدا یہ احسان جتاتا ہے کہ اس نے زندگی بخشی ہے۔ محبوب اپنی بے وفائی پر اور خدا اپنے جبر پر پردہ ڈالنا چاہتا ہے۔ دونوں بے مہر ہیں۔ یہاں عشقِ مجاز اور زندگی کے دو الگ الگ تجربے یک جا ہو گئے ہیں۔ دو جذبے باہم مخلوط ہو کر ایک جذبہ بن گئے ہیں، جس کا اظہار ''بے مہر'' کے مشترک خطاب سے آسان ہو گیا۔

کبھی تخاطب اسم یا صفت کے بجائے ضمیر سے ہوتا ہے۔ ضمیروں کی تبدیلی کبھی مرجع کی تبدیلی کی نشاندہی کرتی ہے اور کبھی جذبات سے علاقہ رکھتی ہے۔ شعرائے متقدمین نے محبوب کو عام طور پر ''تو'' سے خطاب کیا ہے۔ محبوبِ حقیقی کے لیے یہ ضمیر جذبۂ پرستش کے

ساتھ تعلقِ قلبی کو ظاہر کرتی ہے۔ ذاتِ حق کے لیے یہ ضمیر اتنی رائج ہو چلی ہے کہ اس کے مقابلے میں ''تم'' اور ''آپ'' کے عمومی خطاب سے ذہن ہمیشہ مجاز کی طرف جاتا ہے۔ ''تم'' اور ''آپ'' عام طور پر جسم رکھتے ہیں۔ اس اعتبار سے 'تو' کی ضمیر تنزیہی ہے۔ محبوب کی تعمیم مقصود ہو تو بھی شاعر زیادہ تر اسی ضمیر سے کام لیتا ہے۔ عشقِ مجاز میں ''تو'' کی ضمیر سے کبھی محبوب سے حد سے زیادہ بے تکلفی کا اظہار ہوتا ہے۔ شاہدانِ بازاری کے عشق میں شاعر جب کھل کھیلتا ہے یا محبوب سے گلے شکوے کرتا ہے تو اس کے اظہار میں بے تکلفی آجاتی ہے۔ کبھی کبھی شعرائے لکھنؤ ان موقعوں پر ''تم'' سے خطاب کرتے ہیں:

چھیڑنے کا تو مزا جب ہے کہو اور سنو
بات میں تم تو خفا ہوگئے لو اور سنو

گئے ہو جب سے تم یاں سے نہیں سدھ بدھ ہمیں پیارے
نہ جینے کی، نہ مرنے کی، نہ آنے کی، نہ جانے کی (جرأت)

میر کی غزل میں ''تم'' شکایت کے ساتھ طنز کی کیفیت رکھتا ہے۔

ملنے لگے ہو دیر دیر دیکھیے کیا ہے کیا نہیں
تم تو کرو ہو صاحبی بندے میں کچھ رہا نہیں

غالب کے عہد کی غزل میں ''تم'' کی ضمیر کا استعمال زیادہ نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ امرد سے شاعروں کی دلچسپی بہت کم ہوگئی تھی۔ ان کا محبوب پردہ نشین تھا یا طوائف۔ مومن نے پردہ نشین محبوب سے اس طرح خطاب کیا ہے:

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

غالب نے بھی ''تو'' پر ''تم'' کو ترجیح دی ہے۔ وہ محبوب کے لیے ضمیرِ غائب بھی اکثر صیغۂ جمع میں لاتے ہیں:

تم وہ نازک کہ خموشی کو فغاں کہتے ہو ہم وہ عاجز کہ تغافل بھی ستم ہے ہم کو

اس خطاب میں محبت آمیز شکایت ہے۔ محبوب اور عاشق میں وہ ربط ہے جو دردِ

مشترک سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف جب محبوب کے ستم حد سے سوا ہونے لگتے ہیں تو وہ بھی ''تم'' سے ''تو'' پر اُتر آتے ہیں:

تو وہ بدخو کہ تحیر کو تماشا جانے
غم وہ افسانہ کہ آشفتہ بیانی مانگے

ضمیر ''آپ'' عشقیہ واردات میں فاصلہ قائم کرتی ہے۔ ''تو'' کو ''تم'' اور ''تم'' کو ''آپ'' سے بدل کر شکایت، ناراضگی اور طنز کا اظہار بھی کیا جاتا ہے۔ غالب نے اس ضمیر سے بھی کام لیا ہے:

ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا ‌ ‌ ‌ ‌ آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا

حسرت موہانی نے غزل میں گھریلو عشق کی واردات پیش کی۔ انھوں نے شعوری طور پر محبوب کے لیے ''تم'' اور ''اُن'' کی ضمیریں استعمال کی ہیں۔ حسرت نے نکاتِ سخن میں لکھا ہے کہ جمع، ضمائر میں ہو یا افعال میں، ایک قسم کا ابہام پیدا کردیتی ہے اور اس عمومیت سے لطف دوبالا ہوجاتا ہے۔ خود حسرت نے وارداتِ عشق کی ترجمانی کے لیے ''تم'' اور ''تو'' دونوں سے کام لیا ہے۔ لیکن ضمیرِ غائب کے استعمال میں وہ عام طور پر صیغۂ جمع لاکر خاص فضا پیدا کردیتے ہیں:

دِل میں کیا کیا ہوسِ دید بڑھائی نہ گئی
روبرو اُن کے مگر آنکھ اُٹھائی نہ گئی

روشِ حسنِ مراعات چلی جاتی ہے
ہم سے اور ان سے وہی بات چلی جاتی ہے

غزل میں ضمائرِ متکلم ''میں'' اور ''ہم'' کا استعمال بھی قابلِ توجہ ہے۔ ''میں'' عام طور پر شخصی، ذاتی اور انفرادی جذبے اور احساس سے رشتہ رکھتا ہے۔ غزل میں اسماے ضمیر مختلف مدارج میں جذبے کی مختلف حالتوں سے ربط رکھتے ہیں۔ مخاطب کے لیے اُردو میں ''تو''، ''تم'' اور ''آپ'' کی ضمیریں لائی جاتی ہیں۔ ان کے استعمال میں کبھی فرقِ مراتب ملحوظ رہتا ہے اور کبھی ان سے مخاطب اور متکلم کے باہمی تعلقات کی نوعیت ظاہر ہوتی ہے۔ تہذیب اور معاشرت کے فرق کے ساتھ ان ضمائر کے استعمال کا انداز بھی بدل جاتا

ہے۔ اہلِ لکھنؤ بلالحاظِ مدارج ہر کسی کو ''آپ'' سے مخاطب کرتے ہیں، زیادہ بے تکلفی اور اپنائیت کے اظہار کے لیے ''تم'' کی ضمیر لاتے ہیں۔ مخاطب بہت ہی ادنیٰ شخص ہو تو کبھی کبھار ''تو'' سے خطاب کرتے ہیں۔ پنجابیوں کا ''تو''، ''آپ'' اور ''تم'' کا ہم رتبہ ہے۔ دہلی والوں کا ''تم'' لکھنؤ والوں کے ''آپ'' کا درجہ رکھتا ہے۔ بول چال میں ضمیر ''آپ'' استعمال کرتے بھی ہیں تو اکثر اس کے ساتھ، ندا میں 'تم' کا صیغۂ فعل لاتے ہیں جیسے ''آپ جاؤ'' ''آپ بیٹھو''۔ اہلِ دکن بھی ایسا ہی بولتے ہیں۔

غزل کی شاعری میں محبوب کے لیے ضمیر مخاطب کی یہ تینوں صورتیں ملتی ہیں۔ ولیؔ، سراجؔ، میرؔ، سوداؔ، اور دوسرے شاعروں کے ہاں ''ہم'' کی ضمیر بالعموم غیر شخصی ہوتی ہے۔ میرؔ کے کلام میں یہ کہیں نوعِ انساں اور کہیں براتِ عاشقاں کی ضمیر ہے۔

مَت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

''ہم'' غالبؔ کے بعض اشعار میں بھی اسی انداز سے آیا ہے:

تماشائے گلشن ، تمنائے چیدن بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم

کبھی ''ہم'' کی ضمیر شاعر کی انانیت اور خودداری کا مظہر بن جاتی ہے۔ میرؔ کا ''ہم'' ان کے احساسِ برتری کا آئینہ دار ہے۔ اسی طرح غالبؔ کا ''ہم'' ''بندگی'' میں ''خود بینی'' کی شان پیدا کر دیتا ہے۔

فانیؔ نے محبوب کے لیے ''تو'' ''تم'' اور ''آپ'' تینوں ضمیریں استعمال کی ہیں۔ ضمیر ''تو'' کا استعمال ''ذاتِ حق'' کے لیے عام طور پر ہوا ہے:

آئینہ و دل دونوں کہنے ہی کی باتیں تھیں
تیری ہی تجلی تھی اور تو ہی مقابل تھا

اے تری شان کہ بت خانہ تو کعبہ بن جائے
دل کہ مسکن ہے ترا کعبہ سے بت خانہ بنے

اس ''تو'' کے مقابل میں جو ''میں'' ہے وہ بندہ ہے، عارف ہے۔ اس ''میں اور تو'' میں احساسِ قرب پایا جاتا ہے کیوں کہ ضمیر ''تو'' کی وجہ سے لاتعین کا تعین ہوتا ہے۔ وہ

رگِ جاں سے قریب آجاتا ہے۔ پھر بھی یہ قرب روحانی ہے۔ اس ''تو'' کا مرجع نزدیک رہتے ہوئے بھی پردوں میں چھپا رہتا ہے۔ جذبات کے اعتبار سے ''میں'' اور ''تو'' اس وقت قریب تر ہو جاتے ہیں جب ان میں بندے اور خدا کا رشتہ استوار ہوتا ہے۔ جب مکالمہ دعا بن جاتا ہے۔ ایسے میں کبھی ضمیر کا فاصلہ بھی درمیان سے اُٹھ جاتا ہے:

اپنے دیوانے پہ اتمامِ کرم کر یارب
دَر و دیوار دیے، اب اُنھیں ویرانی دے
قربان تری شانِ حکیمانہ پہ، ہر بات
اب بات بہ اندازِ کریمانہ بنا دے

لیکن اس قربت میں ایک فاصلہ ہے۔ وہی فاصلہ جو بندے اور خدا کے درمیان ہے۔ خدا اور شاعر میں جہاں محبوب اور عاشق کا رشتہ قائم ہوا ہے، مخاطب کی ضمیر بدل گئی ہے۔ تو کے بجائے تم سے خطاب کیا ہے۔ اس ''تم'' میں تشخص کے ساتھ تجسیم بھی ہے اور کبھی کبھی مجازی اور حقیقی محبوب میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے:

تم سے بھی ہو آگاہ پھر اپنی بھی خبر ہو
دیوانہ تمھارا کوئی دیوانہ نہیں ہے

''تو اور'' ''تم'' کا یہ فرق ضمیرِ غائب کے استعمال میں بھی نظر آتا ہے۔ صیغۂ واحد غائب میں خدا اور اللہ کا ذکر نام کے ساتھ ہوا ہے:

جو مجھ پہ ہوئی ایسی بیداد نہ کی ہوگی اللہ کے بندوں پر اللہ کے دشمن نے

عشقِ حقیقی میں شوق و طلب کے اظہار کے ساتھ ''ذاتِ حق'' کے لیے ضمیر غائب جمع لائی گئی ہے:

وہ تو میرے سامنے تھے دیکھنے کی دیر تھی
مَیں نے آنکھیں بند کر لیں ورنہ پردا کچھ نہ تھا

ان کی آواز آرہی تھی دل کے پاس
دیر تک کچھ گفتگو کرتے رہے

ان اشعار میں 'وہ' اور 'ان' 'تم' کے قائم مقام ہیں۔ یہ ضمیریں انھیں جذبات سے متعلق کی گئی ہیں جن کا اظہار ''تم'' کی ضمیر کے ساتھ ہوا ہے۔ ''تو'' ''تم'' اور '' آپ'' کی

ضمیریں ، محبوب کے لیے لائی گئی ہیں تو جذباتی رشتے اور فاصلے بدل گئے ہیں۔ ''تو'' اور ''تم'' کی ضمیروں میں ایک فرق تو دوری اور قربت کا ہے، جہاں ''تو'' کی ضمیر لائی گئی ہے خطاب عام طور پر محبوب سے نہیں بلکہ اس کے تصور سے ہے۔ اس طرزِ تخاطب میں برابری اور ہمسری کا انداز ہے:

اب کس کو اعتبار کہ تو بے وفا نہیں
اب کس کو انتظار ، مگر انتظار ہے

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا
بات پہنچی تری جوانی تک

ضمیر ''تم'' ایک شخصی اور گوشت پوست کے محبوب کو سامنے لا کھڑا کرتی ہے اور اس ''تم'' کے مقابل جو ''میں'' ہے وہ اس شاعر کی ضمیر نہیں ہے جو تصورات کی دنیا میں رہتا ہے اور جس کا تخیل ماورائیت پسند ہے بلکہ یہ ''میں'' ایک فرد کی، انسان کی ضمیر ہے جو حوادث کے تھپیڑے کھا کر بوڑھا ہوتا جا رہا ہے۔ اس کی آرزوئیں عمرِ گریز پا سے برسرِ پیکار ہیں۔ ''تم'' کی ضمیر میں اپنائیت ہے، جسمانی قربت ہے۔ ''میں'' ''تم'' سے شکایت کرتا ہے، چھیڑتا ہے، سراہتا ہے، ''تم'' کے ستم اُٹھاتا اور پھر معاف کر دیتا ہے۔ وہ ''تم'' کی مجبوریوں کو سمجھتا ہے۔ اس لیے اس کے شکووں میں محبت ہے، طنز نہیں ''میں'' ''تم'' سے ہمدردی کرتا ہے، اپنے آپ پر رحم کھاتا ہے:

مجھ کو شکایتِ ستم نا روا نہیں — دل کی یہی سزا ہے تمھاری خطا نہیں

آزردہ کیوں ہوئے مری آشفتگی سے تم — آخر یہی تو زلفِ شکن در شکن میں تھی

جاتے ہوئے کھاتے ہو مری جان کی قسمیں — اب جان سے بیزار ہوا بھی نہیں جاتا

تم مجھ سے کیا پھرے کہ قیامت سی آ گئی — یہ کیا ہوا کہ کوئی کسی کا نہیں رہا

تم جوانی کی کشاکش میں کہاں بھول اُٹھے — وہ جو معصوم شرارت تھی حیا سے پہلے

''تو'' اور ''تم'' کے مقابل ''اس'' اور ''ان'' ''وہ'' (واحد) اور ''وہ'' (جمع) کی ضمیریں ہیں۔ ان میں بُعدِ مکانی اور جسمانی دوری سے قطعِ نظر وہی جذباتی فاصلے اور نزدیکیاں ہیں جو ''تو'' اور ''تم'' کے استعمال میں دیکھی گئیں:

اب کارِ تمنا پھر مشکل نظر آتا ہے | وہ وعدۂ آساں پر مائل نظر آتا ہے
کب سے تری راہ تک رہا ہے کوئی | اس وعدہ فراموش سے یہ کون کہے

ضمیرِ جمع غائب میں یہ ذہنی فاصلہ مٹ سا گیا ہے۔ ''وہ'' اور ''ان'' خوش گوار یادیں تازہ کرتے اور محزوں بناتے ہیں۔ کبھی ان ضمیروں سے محبت آمیز شکوے منسوب ہوتے ہیں:

اپنے جلووں میں چھپے جاتے ہیں | دل میں آتے ہوئے شرماتے ہیں
وہ حیا پرور نگاہیں مسکرا کر رہ گئیں | اُن کے آگے جب یہ آنکھیں ڈبڈبا کر رہ گئیں

ضمیر ''آپ'' زیادہ تر مجازی محبوب کے لیے لائی گئی ہے۔ یہ ضمیر ذہنی سطح پر مخاطب کو بہت دور کر دیتی ہے۔ 'آپ' کا ذہنی فاصلہ کبھی ''وہ'' اور ''اس'' کے فاصلے سے بھی بڑھ جاتا ہے، دلوں کو جدا کر دیتا ہے۔ فانی کے کلام میں اس ضمیر کے ساتھ طنز کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ طنز کبھی غم اور غصّے سے پیدا ہوتا ہے اور کبھی شکر رنجی سے۔ ضمیر ''آپ'' کہیں کہیں ہلکا سا طعن آمیز چھیڑ بن گئی ہے:

اب اجازت ہو تو یہ عہد مجھے یاد رہے | آپ نے عہد کیا ہے مری غم خواری کا
احسانِ غمِ وفا بہت ہے | تکلیفِ جفا بھی کیوں کریں آپ
یہ بات نہ تھی ستم سے پہلے | کچھ اور حسین ہوگئے آپ
آپ سن لیں تو عجب کیا ہے کہ افسانہ بنے | لب تک آجائے غمِ ہجر تو شکوہ ہو جائے

فانی کی زبان کا ایک خاص وصف جو اسے زندہ مکالمہ بناتا ہے، بول چال کے فقروں کے ساتھ استفہامیوں اور ندائیوں کا استعمال ہے۔ بول چال کی زبان اور مکالماتی فقرے ان اشعار میں نہیں ملتے جن میں استبعادی فکر کی وجہ سے بیانیہ انداز غالب آگیا ہے۔ لیکن ایسے اشعار مقابلتاً بہت کم ہیں۔ فانی اپنے استبعاد کو بھی اکثر مکالموں میں ڈھال دیتے ہیں۔

فانی نے زبان کے برتنے کا سلیقہ داغ اور امیر سے سیکھا تھا۔ بعض لغزشوں اور غلطیوں کے باوجود ان کی زبان میں روزمرہ اور محاوروں کی چھپک موجود ہے۔ داغ کی زبان اور طرزِ بیان میں جو چیز کم تھی اسے میر، غالب اور مومن کے اثر نے پورا کر دیا۔ فانی نے ایک

ایسی زبان وضع کی جو غزل کی غنائیت کو مجروح کیے بغیر فکر کا بوجھ سہار سکتی تھی۔ ساتھ ہی ساتھ اسے بول چال کی بامحاورہ زبان سے قریب تر کرنے کی کوشش کی۔ فانی کے اکثر فقرے اور جملے ڈھلے ڈھلائے مکالمے ہوتے ہیں۔ فانی کے اشعار کا اس نقطۂ نظر سے مطالعہ کیجیے تو یہ وصف آپ ہی نمایاں ہو کر سامنے آجائے گا۔ یہاں نموناً چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

خفا نہ ہو تو یہ پوچھوں کہ تیری جان سے دور
جو تیرے ہجر میں جیتا ہے مَر بھی سکتا ہے

سرکار! پاسِ وضعِ جفا چاہتا ہوں میں — یہ بھی اگر وَفا ہے، تو اچھا، نہ کیجیے

مر اقتل! ان کے ہاتھوں! یہ تو باتیں — کچھ ان کے منہ کی ہیں، کچھ نامہ بَر کی

دل، اور ہوائے سلسلہ جنبانیِ نشاط! — کیوں پاسِ وضعِ غم! تجھے غیرت نہیں رہی؟

فانی کی شاعری میں مکالماتی فقروں کی موجودگی کا پورا احساس اسی وقت ہوتا ہے جب ہم ان کے اشعار مکالمے کے لہجے کے ساتھ پڑھتے ہیں۔ یہ لہجہ خود شعر میں پایا جاتا ہے۔ مکالماتی فقروں میں چند محذوفات ہوتے ہیں۔ ان محذوفات کی تلافی لہجہ کرتا ہے۔ فانی کے ایسے اشعار میں مکالماتی محذوفات خود اس امر کے متقاضی ہوتے ہیں کہ فقروں کی ادائیگی میں لہجے کا خیال رکھا جائے۔ محولہ بالا اشعار میں اکثر مکالماتی فقرے نا تمام جملے ہیں۔

مکالماتی فقروں میں فجائیے، اظہارِ جذبات کے لیے موثر ثابت ہوتے ہیں۔ فانی کے کلام میں فجائیوں کا استعمال ایک خاص جذباتی مزاج کا آئینہ دار ہے۔ یہ فجائیے عرصے تک پرورش پائے ہوئے جذبات کی سطح سے اُبھرتے محسوس ہوتے ہیں اور ان سے ایک مستقل طرزِ فکر آشکارا ہوتی ہے۔ ایک شعر میں فجائیہ 'ہائے' کی کیفیت ملاحظہ کیجیے:

حسن کی وہ لطافتیں، عشق کی وہ نزاکتیں — ہائے وہ زندگی جو اب خواب و خیال ہو گئی

''ہائے وہ زندگی'' کا فقرہ ماضی میں دور تک کھینچ لے جاتا ہے۔ اس میں حسن کی لطافتوں اور عشق کی نزاکتوں سے معمور یادوں کا خزانہ دبا ہوا ہے۔ اس شعر کا ''ہائے'' ''وہ'' اور ''اب'' کے تقابل سے اُبھر آیا ہے۔ اس میں یادوں کی بازگشت سے پیدا ہونے والے حسن کے ساتھ وہ حزن بھی موجود ہے جو کسی عزیز شے کے داغِ مفارقت دے جانے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس میں زندگی کا المیہ احساس۔(TRAGIC SENSE OF LIFE) شامل ہے۔

''ہائے'' کی کچھ ایسی ہی کیفیت اشعارِ ذیل میں بھی ملتی ہے:

گریہ کے آداب کے حواس ہیں کس کو ہائے کہ اب تابِ احتیاط نہیں ہے

ہائے کیا دن ہیں کہ نقشِ سجدہ ہے اور سر نہیں یاد ہیں وہ دن کہ سر تھا اور وبالِ دوش تھا

فجائیوں سے فانیؔ نے طنز کا بھی کام لیا ہے۔ کبھی یہ طنز ہلکا اور غیر محسوس ہوتا ہے۔ لیکن محسوس ہونے پر اتنا ہی شدید بن جاتا ہے:

قربان! تری شانِ حکیمانہ پہ ہر بات اب بات بہ اندازِ کریمانہ بنادے

''شانِ حکیمانہ'' میں تاکید الزم بمایشبہ المدح ہے۔ قربان! کا فجائیہ ان کلموں سے مربوط ہو کر طنز پیدا کر رہا ہے۔ ''شانِ حکیمانہ'' وہ تقدیر یا مصلحتِ خداوندی ہے جس سے جان پر بن آئی ہے۔ کام چوں کہ ''جابرِ مطلق'' سے آپڑا ہے اس لیے شکوے اور احتجاج پر التجا کا پردہ ڈال دیا ہے۔ اس شعر میں ایسا 'طعن' ہے جس سے کہنے والا اپنے دل کی بھڑاس نکال لیتا ہے اور سننے والے کو اس کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ طعن کا شبہ بھی ہو تو دوسرے مصرع سے اس کا ازالہ کر دیا گیا ہے۔ دوسرے مصرع میں ایسی خوشامد ہے جو جذبہ رُحم کو اُکساتی ہے۔

مکالماتی فقروں میں فجائیوں کے استعمال سے فانیؔ کے کلام میں ایمائی اظہار اور خیال افروزی کہیں کہیں اپنے عروج پر پہنچ گئی ہے:

کاش! آئینہ ہاتھ سے رکھ کر تم مرے حال پر نظر کرتے

اس شعر میں فجائیہ ''کاش'' کے ساتھ فعلِ لازم ''کرنا'' کے صیغہ مضارع کا استعمال قابلِ توجہ ہے۔ اس فجائیے کے ساتھ فعلِ ناقص ''ہونا'' لایا جائے تو کیفیت کچھ اور ہو جائے گی۔ ''کاش ایسا ہوتا'' کہنے میں محرومی اور ناکامی کا احساس اتنا شدید نہیں ہوتا۔ اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ناکامی اور شکست سے بچنا یا بچانا خارج از امکان نہیں تھا۔ اس فجائیے میں محبوب سے شکایت کا پہلو نکلتا ہے، اس پر الزام لگتا ہے۔ اب فانیؔ کے شعر کا موازنہ غالب کے ایک ہم مضمون شعر سے کیجیے:

واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال یاں ہجومِ اشک سے تارِ نظر نایاب تھا

اس شعر میں تشبیہ ہے، مبالغہ ہے جب کہ فانیؔ کے شعر میں صرف کنایہ ہے۔ غالبؔ نے تمام افعالِ ناقص استعمال کیے ہیں۔ شعر کی زبان بیانیہ اور بالواسطہ ہے جس کی

وجہ سے جذبے کے اظہار میں شدت پیدا نہیں ہوسکی۔ اس کے برخلاف فانی کے شعر میں مکالمے اور فجائیے سے جذبے کی شدت ہے اور اس کا راست اظہار ہو رہا ہے۔ غالب نے محبوب کی خودآرائی اور اس کے فراق میں اپنی گریہ وزاری کا حال صاف لفظوں میں بیان کردیا ہے۔ فانی کے شعر میں ایسی کوئی تفصیل موجود نہیں ہے۔ اس کے باوجود فانی نے وہ ساری بات کہہ دی ہے جو غالب کہنا چاہتے تھے۔ غالب کا شعر صرف ایک شب جدائی کی واردات ہے اس کے برخلاف فانی نے اپنی حیاتِ معاشقہ کی ساری داستان قلمبند کردی ہے۔ غالب کے شعر میں جذباتی عمل مجہول ہے۔ صرف ایک واقعے کا بیان ہے اور بس! فانی کے شعر میں جذبہ اُبل پڑا ہے۔ فجائیہ ''کاش'' میں تاسف، شکوہ اور طنز یکجا ہوگئے ہیں۔ پروازِ خیال کی اس حد پر پہنچ کر غالب رک جاتے ہیں لیکن فانی کا تخیل اور آگے بڑھتا ہے۔ اب فانی کے شعر کا مخاطب، ذاتِ حق ہے۔ حسنِ مطلق اعیان کے آئینے میں اپنا مشاہدہ کررہا ہے۔ بقول غالب:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز ۔۔۔ پیشِ نظر ہے آئینۂ دائم نقاب میں

آرائشِ جمال سے اِتنی فرصت ہی نہیں کہ اپنے مشتاقوں کے حال پر نظر کرے۔ حسنِ مطلق کی خود بینی عذابِ تخلیق ہے، بندوں کی تقدیر ہے، فراق ہے۔ عالمِ فراق میں عاشق کو یہ گمان ہوتا ہے کہ محبوب اس کی طرف سے غافل ہوگیا ہے، اسے بھول گیا ہے۔ یہ کیفیت فانی کے اس شعر سے بھی ظاہر ہے:

میری نظروں میں تو بے واسطۂ دید ہے تو ۔۔۔ میں بہ عنوانِ تجلی بھی تجھے یاد نہیں؟

اس تمہید کے ساتھ فانی کا وہی شعر اب زیادہ خیال افروز بن گیا ہے:

کاش! آئینہ ہاتھ سے رکھ کر ۔۔۔ تم مِرے حال پر نظر کرتے

یہ شعر وحدت الشہود کی پیش کی ہوئی تعبیرِ حیات پر تنقید ہے جو حقیقت پسندانہ اور مادی نقطۂ نظر رکھتی ہے۔ تنقید غالب نے بھی کی ہے لیکن ان کی تنقید اظہارِ استعجاب بن کر رہ گئی ہے:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے ۔۔۔ حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

فجائی اظہار سے فانی نے کیفیات نگاری بھی کی ہے۔ اس کے لیے صفاتِ ضمیری، ضمائرِ استفہام اور نفی فعل سے زیادہ کام لیا ہے۔ یہ فجائیے کہیں تمیز ہیں اور کہیں صفت اور ان

کے استعمال سے کسی فعل یا اسم کے ساتھ اپنے جذباتی تعلق یا ردِ عمل کو ظاہر کیا ہے:

ترے کرم سے کیا سماں ہے عالمِ گناہ کا
سیاہیاں امید کی تجلیاں لیے ہوئے

کس قدر جذبہ الٰہی خنجرِ قاتل میں ہے
میان سے نکلے تو میں سمجھوں کہ خنجر دل میں ہے

کتنی تری جستجو کی لذت ہے عزیز
رستہ پا کر بھٹک رہا ہے کوئی

دلِ فانی کی تباہی کو نہ پوچھ
الم لاانتہاہی کو نہ پوچھ!

مختلف جذبات اور تاثرات کے اظہار کے لیے چشمِ بد دور، معاذ اللہ، خوب، اللہ اللہ جیسے کلمے اور فقرے فانی نے بہ کثرت استعمال کیے ہیں۔ کہیں یہ استعمال ذومعنیٰ ہے جس سے طنز کا شائبہ پیدا ہوتا ہے:

کمالِ ضبطِ غمِ عشق اے معاذ اللہ!
کہیں کہیں سے جو یہ ماجرا بیاں ہوتا

مشتاق نگاہوں کی اللہ رے رُسوائی!
میں محوِ تماشا ہوں، دنیا ہے تماشائی

خاک ہے تو اسی گلی کی خاک
اللہ اللہ! یہ حوصلے دِل کے

مجھی پر ہیں جفائیں چشمِ بد دور!
خدا رکھے! وہ مجھ پر مہرباں ہے

عجب عالم ہے موجِ برق کے پہلو میں بادل کا!
تری الٹی ہوئی سی آستیں معلوم ہوتی ہے

فانی کے کلام میں مکالماتی فقرے کی ایک خاص اور قابلِ توجہ شکل وہ ہے جس میں افعال کو امر یا نہی کے صیغوں میں فجائی اظہار کے طور پر لایا گیا ہے۔ ان میں اسمِ مخاطب اگرچہ ندائی حالت میں ہوتا ہے لیکن امر و نہی کے کلموں میں فانی نے ایسی ایمائیت رکھی ہے جس سے مخاطب کے گذشتہ و موجودہ عمل پر روشنی پڑتی ہے اور کبھی متکلم کے جذباتی ردِ عمل کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ جذباتی ردِ عمل اکثر طنز میں ڈھل جاتا ہے۔

پھیر لے! میت کی جانب سے نگاہِ التفات
سینکڑوں شکووں کے نرغے میں لبِ خاموش ہے

اس دور میں یہ طرزِ جفا آزما کے دیکھ!
دل کے بجائے دل کے سکوں کو مٹا کے دیکھ!

موت کا انتظار تھا، آئی
جائیے! اب مجھے قرار آیا

آ! اور دلِ برباد میں اک حشر بپا کر
جا! اور دلِ آباد کو ویرانہ بنا دے

لے! امتیازِ جور ہی ہم نے مٹا دیا	تو بے وفا نہیں ہے تو اچھا یہی سہی

اب ہم فانؔی کے ان مکالماتی فقروں کا جائزہ لیں گے جو حروفِ استفہام سے تشکیل پائے ہیں۔ فانؔی کے کلام میں یہ حروف محض استفسار کے لیے کم ہی کہیں استعمال ہوئے ہیں۔ ایسے استفہامیے جو استفسار کے لیے لائے گئے ہیں خاص کیفیات میں ڈوب کر نکلے ہیں، ان پر جذبات کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ یہ استفسار آپ اپنا جواب ہیں۔ استعجاب سے پیدا ہوتے اور استعجاب کو بڑھاتے چلے جاتے ہیں:

نقش بن جاتے ہیں منزل نہیں ہونے پاتے	تو کہاں ہے؟ کہ تری راہ میں یہ کعبہ و دیر

ان کی نظروں نے کیا کیا مل کے؟	ان کی نظریں ہی کچھ کہیں تو کہیں

کیا ہو؟ جو اُن کے گھر کی یہ راہ بھی نہ نکلے	ہر راہ سے گزر کر دل کی طرف چلا ہوں

حروفِ استفہام، نفی کے لیے عام طور پر لائے جاتے ہیں۔ یہ استعمال غالبؔ کے کلام میں بہت نمایاں ہے۔ فانؔی ایسے استفہام سے عام طور پر طنز پیدا کرتے ہیں:

کون جیتا ہے مہربانی تک؟	مہربانی کی آس رہنے دے

افسانہ کیا سنو گے، افسانہ کیا سنائیں؟	کہتے، جو دردِ دل کو تم دردِ دل سمجھتے

کبھی ایسے حروفِ استفہام سے خود کلامیوں میں نفسیاتی اور جذباتی گریز کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ پہلے کسی کام کا اِرادہ ہوتا ہے پھر یہ سوچ کر قدم پیچھے ہٹ جاتے ہیں کہ اس سے کچھ حاصل نہیں ہونے کا۔ ان خود کلامیوں میں جذبے کی صداقت روشن ہے۔ ان میں قلبی کیفیات کا سچا عکس جھلکتا ہے:

اب ان سے کوئی کیوں کر کہہ دے کہ نہیں آیا؟	وعدے کے یہ تیور ہیں کہہ دوں کہ یقیں آیا

ان سے کہیے فسانۂ غم کیا ؟	ان کے آگے غم اِک فسانہ ہے

خود وہ تڑپا کے تڑپ جاتے ہیں	جور کو جور بھی اب کیا کہیے؟

حروفِ استفہام سے مکالموں اور خود کلامیوں میں تجاہلِ عارف کا بھی کام لیا گیا ہے۔ اس طریقۂ اظہار سے فانؔی کے کلام میں جذبے کی خارجی محاکات پیدا ہو گئی ہے:

دل مرقع ہے چھلکتے ہوئے پیمانے کا	کس کی آنکھیں دمِ آخر مجھے یاد آتی ہیں؟

کہیں ایسی تصویریں متحرک ہو کر ڈرامائی منظر بن گئی ہیں:

شورِ لبیک جو فانیؔ لبِ ساحل سے اُٹھا
کس کی کشتی تہِ گردابِ فنا جا پہنچی؟

تجاہلِ عارفانہ کے ساتھ حروفِ استفہام کے استعمال سے طنز میں شوخی پیدا ہو جاتی ہے۔ فانیؔ کے کلام میں یہ کیفیت بھی کہیں کہیں نظر آ جاتی ہے۔ جیسے:

اک سانس بھی کیا آپ کے ناکام نہ لیتے؟
کیا عمر میں اِک آہ بھی بخشی نہیں جاتی؟

حروفِ استفہام کی تکرار سے کثرت کا مفہوم تو پیدا ہوتا ہی ہے، فانیؔ نے اس سے ایمائیت اور جذبات نگاری کا کام بھی لیا ہے۔ غالبؔ نے ایسی تکرار سے لفظی معمے بنائے ہیں:

نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا؟
ہوس کو ہے نشاطِ کار ''کیا کیا''

کہاں تک اے سَراپا ناز ''کیا کیا''؟
تجاہل پیشگی سے مدعا کیا

پہلے شعر میں ''کیا'' کی تکرار میں کثرت کا مفہوم استعجاب کے ساتھ ہے۔ دوسرے شعر میں نقلِ قول ہے جو نفسیاتی مشاہدے کی وجہ سے دلچسپ ضرور ہو گیا ہے۔ اب انھیں حروف کی تکرار فانیؔ کے اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

وہ بھی قسمت سے چراغِ تہِ داماں نکلا
دلِ آگاہ سے کیا کیا ہمیں امیدیں تھیں

دیکھا تو کوئی دیکھنے والا نہیں رہا
کیا کیا گلے نہ تھے کہ ادھر دیکھتے نہیں

ان اشعار میں کیا کی تکرار سے وصفِ لاتعین پیدا ہو گیا ہے۔ امیدوں اور گلوں کا کوئی اور چھور نہیں جتنا غور کرتے جایئے، نئے نئے پہلو نکلتے چلے جائیں گے۔

'کب سے' اور 'کب تک' کے استفہام سے استفسار کے ساتھ طولِ زمانی، جذبے کی شدت اور اضطرار کا اظہار ہوا ہے۔ اس میں ایک شائبہ شکوے اور احتجاج کا بھی ہے:

اے حسن یہ وضعِ خود پسندی کب تک!؟
کب تک مری سمت بے نیازانہ نگاہ!

اب وہ نگاہ دے کہ تماشا کہیں جسے
کب تک رہینِ ذوقِ تماشا رہے کوئی؟

کب سے تری راہ تک رہا ہے کوئی؟
اس وعدہ فراموش سے یہ کون کہے

حروفِ استفہام کے ساتھ بننے والے طنزیہ مکالماتی فقروں سے مکالموں میں بڑی برجستگی پیدا ہو گئی ہے۔ ان اشعار کو مکالماتی لہجے میں پڑھا جائے تو یہ وصف زیادہ نمایاں

ہوسکتا ہے۔ طنزیہ مکالماتی فقرے متکلم اور مخاطب کو ایک دوسرے سے قریب تر لے آتے ہیں۔ ان فقروں سے کبھی کبھی خارجی محاکات اور ڈرامائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اشعارِ ذیل میں طنز اور طعن، مختلف مدارج میں نت نئے پہلوؤں کے ساتھ شامل ہیں:

تم کیوں گئے تھے آئنہ خانے میں بے حجاب؟ اچھا ہوا کہ شرم و شرارت میں چل گئی

کیا پوچھتا ہے، وعدہ شکن! کیا ہے داغِ دل؟
اُبھرے ہیں نقشِ وعدۂ باطِل جگہ جگہ

مسلّم پرسشِ بیمار، لیکن وہ شانِ چارہ فرمائی کہاں ہے؟

فانی کے اشعار میں مکالمے کا لہجہ، حروفِ عطف، حروفِ تخصیص، تمیز اور صفات کے برمحل اور برجستہ استعمال سے نکھر آیا ہے۔ یہ اجزاے کلام کبھی مکالماتی فقروں میں شامل نظر آتے ہیں اور کبھی مکالماتی فقروں اور فجائیوں کے ساتھ مل کر خاص لہجہ بناتے ہیں۔ فانی نے اپنے مکالماتی اظہار کو مکمل اور کلام کو مقتضاے حال کے مطابق بنانے کے لیے ممکنہ حد تک تمام نحوی اسالیب سے استفادہ کیا ہے۔

فانی کے مکالمے سوالِ بے جواب یا جوابِ بے سوال نہیں ہیں۔ وہ اپنے اشعار کو عام طور پر ایسا نحوی روپ دیتے ہیں جو ڈرامے کے مکالموں سے مشابہ ہوتا ہے۔ کبھی ان کا مکالمہ خطاب یا سوال ہوتا ہے اور کبھی مخاطب کی گفتگو کا جواب۔ ہر دو صورتوں میں مکالمہ مفہوم کے ابلاغ کی حد تک خود مکتفی ہوتا ہے۔ ہر مکالمے میں ایسے اشارے ہوتے ہیں جن سے گزرے ہوئے اور آنے والے واقعات کی کڑیاں مل جاتی ہیں اور ہم مخاطب کے عمل اور اس کی گفتگو سے بھی واقف ہو جاتے ہیں اگرچہ یہ باتیں خود شعر میں مذکور نہیں ہوتیں۔ ان مکالموں کی تکنیک ریڈیو ڈرامے کے مکالموں کی تکنیک سے مشابہت رکھتی ہے جن میں مکالمے کے ذریعے واقعے کی ساری تفصیل اجاگر کر دی جاتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے چند اشعار کا جائزہ لیں تو فانی کے مکالموں کی یہ خصوصیت واضح ہو جائے گی:

گنہگار سہی دِل، مگر قصور معاف ظہورِ عشق بہ اندازۂ حجاب ہوا

'گنہگار سہی' میں یہ اشارہ ہے کہ مخاطب نے اسے گناہگار قرار دیا تھا جس کے جواب میں یہ مکالمہ کہا گیا ہے۔ دوسرے مصرع میں دل کے عمل کی وضاحت ہے جس کی بنا پر اسے گنہگار ٹھہرایا گیا ہے:

ضد اور یہ ضد اے دل! اچھا تو خدا حافظ　　　قربان ہی اس بت پر ہونا ہے تو، جا ہو جا

ضد اور یہ ضد کے فقرے نے دل کے مچلنے کی لفظی تصویر کھینچ دی ہے۔ دوسرے مصرع میں اس بات کی وضاحت ہے کہ دل کی ہٹ اور خواہش کیا تھی:

رونے کے بھی آداب ہوا کرتے ہیں فانیؔ　　　یہ اُن کی گلی ہے ترا غم خانہ نہیں ہے

اس شعر میں خود کلامی ہے۔ اس شعر کا فانیؔ شخصِ غیر ہے۔ پہلے مصرع سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ کس طرح آہ و زاری کر رہا ہے۔ دوسرے مصرع سے تصویر مکمل ہو گئی ہے اور ہم اپنی آنکھوں سے اسے محبوب کی گلی میں دیکھتے ہیں۔

فانیؔ نے کہیں کہیں ''نقلِ قول'' سے بھی کام لیا ہے۔ نقلِ قول کی مثالیں ابتدائی دور کے کلام میں زیادہ ملتی ہیں۔ بعد کے اَدوار میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ نقلِ قول سے احتراز کرنے لگے تھے اور اس کے مقابلہ میں مخاطب کے قول کی طرف اشارہ کر دینے کو ترجیح دینے لگے تھے۔ پھر بھی بعض اشعار میں انھوں نے اس اسلوب کو کامیابی کے ساتھ برتا ہے:

کہتے ہیں ''یہاں حضرتِ فانیؔ تو نہیں ہیں''　　　اس انجمنِ ناز میں کیا ہم بھی کہیں ہیں

کہتے ہو کہ ''ہم وعدۂ پرسش نہیں کرتے''　　　یہ سن کے تو بیمار ہوا بھی نہیں جاتا

کہتے ہو کہ ''دلچسپ ہے رُودادِ محبت''　　　افسانہ سمجھتے ہو؟ یہ افسانہ نہیں ہے

(5)

فانیؔ کی زبان کا ایک نمایاں اور اہم وصف رَمزیت اور خیال افروزی ہے۔ ان کے تربیتی دَور کے کلام سے کچھ دیر کے لیے صرفِ نظر کر لیں تو ہم دیکھیں گے کہ وہ بہت کم سادہ الفاظ میں گفتگو کرتے ہیں، اُن کی گفتگو بیش تر مصطلحات میں ہوتی ہے۔ انھوں نے اپنے اظہار اور اخفا کے لیے ایک خفیہ زبان ڈھال لی تھی۔ اخفا اس لیے کہ وہ اپنے خیالات اور جذبات کو ظاہر کرنے سے پہلے چھپاتے ہیں۔ وہ پوری طرح کھل کر سامنے نہیں آجاتے۔ جھلک دکھا کر چھپ جاتے ہیں۔ اس جھلک میں مشاہدے کو دعوت ہوتی ہے کہ آگے بڑھ کر حجاب اُٹھا دے۔ فانیؔ کی زبان اصطلاحی زبان ہے۔ اصطلاح کے مفہوم میں استعارے، استبعاد، کنائے، رموز، علائم سبھی شامل ہیں۔ اِصطلاح کا اطلاق اس لفظ پر ہوتا ہے جسے محدود حلقے میں عام مفہوم سے ہٹ کر یا عام مفہوم کے علاوہ کسی مخصوص مفہوم میں استعمال کیا جائے۔ فانیؔ کی فرہنگِ شعر میں بھی کلیدی الفاظ اپنا خاص مفہوم رکھتے ہیں۔ یہ مصطلحات جب شعر میں

استعمال ہوتے ہیں تو اردگرد کے الفاظ کو اپنا حلقہ بگوش بنا لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر فانی کی فرہنگِ شعر کی ایک اصطلاح ''ظلم'' ہے۔ ظلم، عشقِ مجاز میں محبوب کی صفت ہے۔ فانی اس کا علاقہ ''جبرِ ہستی'' سے ملاتے ہیں۔ ان کی اصطلاح میں تخلیق اور تقدیر دونوں ظلم ہیں۔ اس تقدیر کا گردشِ فلک سے روایتی تعلق نہیں ہے جس کی بنا پر شاعر فلک کو ظالم ٹھہراتے آئے ہیں۔ اب جہاں فانی کے اشعار میں ظلم یا اس کے مشتقات آتے ہیں تو ظلم کے روایتی مضمون کے ساتھ شعر کا ایک اور مفہوم نکل آتا ہے اور جذباتی سطح پر ہم اس شعر سے متاثر ہوتے ہیں، لطف اُٹھاتے ہیں۔ لیکن بیش تر اشعار میں فانی کے تخیل کی یہ صرف ایک جھلک ہوتی ہے۔ یہ جھلک دراصل نقاب ہے۔ فانی کی فکر تک رسائی کے لیے ضروری ہے کہ یہ نقاب اُٹھایا جائے۔ اس کے لیے ظلم کے اصطلاحی مفہوم سے آگاہی درکار ہوتی ہے۔ اگر ہم اس کے لیے اصطلاحی مفہوم سے یا فانی کے تصورِ ہستی ہی سے واقف ہوں تو بھی کوئی دشواری نہیں رہتی۔ یہ دونوں باتیں نہ ہوں تو تھوڑی سی جستجو کرنی پڑتی ہے۔ ''ظلم'' کی طرح ''موت'' بھی فانی کی ایک اصطلاح ہے۔ اس موت کا تعلق جسم سے نہیں دل سے ہے۔ دل سے آرزوؤں اور خواہشوں کا مٹ جانا موت ہے، دل کا مایوس ہو جانا موت ہے۔ زندگی امید اور تمنا سے عبارت ہے۔ اب پہلے ظلم اور موت کے اصطلاحی مفہوم کو ذہن سے نکال کر یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

ٹھہرا ے موت! کہ قاتل کو پشیماں کر لیں ۔ دادِ مظلوم نگاہی بھی تو لے لینے دے

صاف طور پر کربلائی شعر ہے۔ قاتل (محبوب) نے ایسا بھرپور وار کیا کہ روح فوراً ہی آمادۂ پرواز ہو گئی۔ بسمل کی یہ تمنا ہے کہ اپنے قاتل کی پشیمانی کا منظر اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ اپنی مظلوم نگاہی کی داد حاصل کرے۔ اب غم اور موت کے اصطلاحی مفہوم کو ملحوظ رکھتے ہوئے شعر کا مطالعہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ قاتل کا استعارہ خدا سے ہے۔ قتل، قتلِ انسان نہیں بلکہ تمناؤں کا قتل ہے۔ تمناؤں اور آرزوؤں کا مٹ جانا موت ہے۔ مایوسی ہے، تسلیم ہے، اپنے اِرادے کو فنا کر دینا ہے۔ راضی بہ رضا ہونے پر وہ مظلوم نگاہی باقی نہیں رہتی جسے دیکھ کر قاتل پشیماں ہو جائے۔ زندگی پُر الم ہے، جبر ہے۔ ''انائے مجبور'' کچھ نہ سہی اپنی مجبوری کے مظاہرے سے اس جبر کا انتقام تو لے سکتی ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ دل زندہ رہے۔ خواہشوں، تمناؤں اور آرزوؤں میں کمی نہ ہو۔ اس تجزیے سے اندازہ ہوگا کہ فانی کی صحیح قدرشناسی کے لیے ان کی مصطلحاتِ شعر سے واقف ہونا کتنا ضروری ہے۔ ''موت''

اور ''قلم'' کی یہ توضیح جو پیش کی گئی وہ محض ہمارے ذہن کی اختراع نہیں ہے۔ فانؔی نے یہ مصطلحات اسی مفہوم میں جا بجا استعمال کی ہیں:

اس دل کو موت دے جسے اچھا کرے کوئی — وہ دردے کہ موت بھی جس کی دوا نہ ہو

کیوں کر تری خوشی کو اپنی خوشی بنالیں — کیا اب سے موت کو بھی ہم زندگی بنالیں

فانؔی کی مصطلحات پہلو دار ہیں اور شعر میں ہر پہلو سے استعمال ہوئی ہیں۔ زیادہ تر اصطلاحیں فانؔی نے اپنے فکر و فن کے مآخذات سے لی ہیں اور انھیں اپنے مخصوص فکری سانچے میں ڈھال لیا ہے۔ فانؔی کی شاعری میں ہر لفظ ایک تاریخ رکھتا ہے۔ فانؔی نے تاریخ نہیں دہرائی ہے بلکہ ہر لفظ کو اپنی حکایتِ دل کا ترجمان بنا دیا ہے' ان مصطلحات اور کلیدی الفاظ سے فانؔی نے اپنی فرہنگِ شعر ترتیب دی ہے۔ اظہار کی ایک علاحدہ زبان بنالی ہے۔ فانؔی کی شاعری میں زبان سازی کا طریقہ بھی خاص ہے۔ یہ انتخابی اور استخراجی طریقہ ہے۔

غزل کے سارے شعری سرمایہ پر ان کی نظر تھی۔ انھوں نے زبان اور فن کے رموز کسی استاد سے نہیں سیکھے بلکہ ناسخؔ کی طرح مسلسل مطالعے اور مشق سے مختلف شیوہ ہائے اظہار سے واقف ہوئے اور ذوقِ سلیم کو رہنما بنا کر ان اسالیب سے اَخذ و استفادہ کیا۔ فانؔی کے تربیتی دَور کے کلام میں اساتذہ کی تقلید اور پیروی کہیں کہیں نقالی کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ اس استفادے اور تقلید کی نوعیت کا اندازہ ذیل کی مثالوں سے ہو سکتا ہے:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا — طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا
(ناسخؔ)

مرا سینہ ہے میدانِ قیامت جس کو کہتے ہیں — کہ خورشیدِ قیامت داغ ہے سینے میں ہجراں کا
(فانؔی)

گو چارہ ساز حضرتِ عیسیٰ ہی کیوں نہ ہوں — گر دردِ عشق ہو تو امیدِ شفاعبث
(مومنؔ)

عیسیٰ ہی کیوں نہ ہو لبِ جاں بخش یار کا — میں وہ مریض ہوں کہ نہ اچھا ہوا نہ ہو
(فانؔی)

تو اگر بھول گیا ہو تو پتہ بتلادوں — تیرے فتراک میں پہلے کوئی نخچیر بھی تھا
(غالبؔ)

میرے دل سے پوچھتے ہیں آپ کیا وجہِ خلش — یاد ہے گم ہوگیا تھا کوئی پیکاں تیر کا
(فانی)

فانی کے ذوقِ شعر گوئی کی ابتدائی نشو و نما اس گنگا جمنی طرزِ شاعری کے زیرِ اثر ہوئی تھی جس کے نکھارنے میں دربارِ رام پور کی مخصوص علمی، ادبی اور تہذیبی فضا کا خاص حصہ تھا۔ داغ کے نغمے سارے ہندوستان میں گونج رہے تھے۔ داغ کے بعد غزل گو شاعروں میں امیر کی شہرت سب سے زیادہ تھی۔ جلال اور تسلیم مخصوص حلقوں میں مقبول تھے اور پسند کیے جاتے تھے۔ آغازِ شاعری میں فانی نے ان اساتذہ کا رنگ اڑانے کی خاص طور پر کوشش کی۔ ان میں وہ سب سے زیادہ امیر اور پھر داغ سے متاثر تھے جیسا کہ اشعارِ ذیل سے واضح ہوگا۔ فانی نے نہ صرف ان شعرا سے مضامین مستعار لیے ہیں بلکہ ان کی فرہنگِ شعر کو بے تکلف اپنا لیا ہے اور لب و لہجے کا چربہ اتارنے کی بھی کوشش کی ہے:

میرے مَرنے کی خبر سُن کر کہا
''واقعی کچھ بھی نہیں اِنسان میں'' (داغ)

مرا ذکر آگیا بعد فنا جب بزمِ جاناں میں
بڑی حسرت سے فرمایا'' نہیں کچھ ہائے انساں میں'' (فانی)

کرشمے لاکھ ان کی ہر ادا میں — ہزاروں شوخیاں ہیں اِک حیا میں
(جلال)

ہیں ان کے اِک بگاڑ میں لاکھوں بناوٹیں — سو شوخیاں ہیں اِک نگہِ شرمسار میں
(فانی)

جو آنکلے ہو، ٹھہرو، دیکھ لو میری تڑپ کو بھی — کوئی دم بیٹھتا بھی ہے کہیں جب آدمی آیا
(جلال)

جو آنکلے ہو، ٹھہرو، دَم نِکلتا دیکھتے جاؤ — مری جاں میہمانِ تن ہے وہ بھی اب کوئی دَم کی
(فانی)

ناصح خطا معاف، سنیں کیا بہار میں — ہم اختیار میں ہیں نہ دل اختیار میں
(تسلیم)

تو ہی بتادے ناصحِ مشفق میں کیا کروں — وہ اختیار میں ہیں نہ دل اختیار میں
(فانی)

فانی کے ابتدائی کلام میں دبستانِ ناسخ کا اثر کسی قدر نمایاں ہے اور وہ رعایتِ لفظی، مرکب تشبیہات اور صنائع کے استعمال کی طرف زیادہ مائل نظر آتے ہیں۔ آتش سے مرصع کاری کا فن سیکھنے کی بھی کوشش کی ہے۔ رفتہ رفتہ وہ دبستانِ ناسخ کے اثر سے آزاد ہو گئے اور داغ کے مکالماتی طرزِ اظہار سے دلچسپی لینے لگے۔ داغ نے زبان کے برتنے کی ایک خاص روش ذوق سے سیکھی تھی جس میں روزمرّہ اور محاورے کے استعمال سے شعر میں حسنِ ادا پیدا ہو جاتا ہے۔ ذوق نے اس معاملے میں غلو سے کام لیا جس کی وجہ سے ناسخ کی رعایتِ لفظی کی طرح ذوق کی محاورہ بندی 'لفظ پرستی' کے حدود میں پہنچ گئی تھی۔ داغ نے ذوق کے مقصود کو اپنا ذریعہ بنا کر شاعری میں نئے لہجے کی داغ بیل ڈالی۔ اس لہجے میں طنز اور شوخی کے عناصر اس طرح سموئے ہوئے ہیں کہ انھی سے داغ کا رنگ پہچانا جاتا ہے۔ داغ نے اپنے مکالموں میں فجائیوں، ندائیوں اور استفہام، نقلِ قول، سوال و جواب اور تشخص سے زیادہ کام لیا ہے۔ داغ اور امیر کی پیروی نے جہاں فانی کے اسلوب کی تشکیل میں حصہ لیا، وہیں الفاظ کے انتخاب اور استعمال پر بھی اس کا اثر نمایاں ہے۔ بریلی کالج کے زمانۂ تعلیم میں فانی علی گڑھ اور حسرت سے قریب ہوئے تو شاعری میں ان کا معیارِ پسندیدگی تیزی سے بدل گیا۔ حالی اور مومن سے ان کی دلچسپی بڑھتی نظر آتی ہے۔ حالی کی تقلید میں وہ نظم بھی کہنے لگے تھے۔ فانی کی نظموں ''علم''۔ ''دارِفنا''۔ ''دنیا اور دنیا کے دوست'' کے علاوہ ان کی بعض غزلوں میں بھی حالی کا رنگ جھلکتا ہے۔ ''دنیا اور دنیا کے دوست'' کے دو شعر نموتاً پیش کیے جاتے ہیں۔ حالی کی ایک غزل اسی زمین میں ہے:

......حالی......	......فانی......
یاروں سے تجھ کو حالی اب سرگرانیاں ہیں	دنیا سے کچھ نہ پوچھو کیوں سرگرانیاں ہیں
نیندیں اُچاٹ دیتیں تیری کہانیاں ہیں	یاروں سے، ہمدموں سے کیسی بدگمانیاں ہیں
ہوگا تو پہلے ہوگا اے چرخ مہرباں تو	کرتے تھے فخر جن پر ہم مہرباں سمجھ کر
کچھ ان دنوں تو ہم پر نامہربانیاں ہیں	کیا کیا نہ ان سے ہم پر نامہربانیاں ہیں

ان اشعار میں ذخیرۂ الفاظ کی مماثلت کے ساتھ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ فانی نے لکھنؤ کے شعرا کی روش کے خلاف سرگرانی اور مہربانی کی جمع کو جائز رکھا ہے۔ فانی نے جلد ہی حالی کی طرف سے توجہ پھیر لی۔ میر، مومن اور غالب کا اسلوب ان کے لیے زیادہ

پر کشش بن گیا۔شاعرانہ اظہار میں وہ کہیں مومنؔ کے حذف وایما کا طریقہ استعمال کرتے ہیں اور کہیں غالبؔ کی طرح فارسی تراکیب لاکر ایجاز پیدا کرتے ہیں۔ابتداءِ مشقِ سخن کے زمانے مین مختلف اسالیب اور رجحانات کے ردّ وقبول کے بعد دورِ اول کی شاعری نے جو لہجہ اور رنگ اختیار کیا اور فرہنگِ شعر میں جو تبدیلی واقع ہوئی اس کا اندازہ اشعارِ ذیل سے ہوتا ہے:

چراغِ کشتۂ آرام گاہِ بے نشانی ہوں　　میں رویاے پریشانِ فنا ہوں یعنی فانیؔ ہوں
آئنہ جلوۂ معشوقِ ازل کا میں ہوں　　عکسِ محبوب ہے دل،محوِ تماشا میں ہوں
نذر دینے لائے تھے ہم جلوۂ جاناں کو دل　　وہ بھی صرفِ کشمکش ہاے تماشا ہو گیا
بے طرح ہم چپ ہوئے ہیں جانے کیا کہنے کو ہیں　　شاید اب رازِ خموشی بَرمَلا کہنے کو ہیں

دوسرے دور(دیوانِ جدید اور باقیات)میں فانیؔ نے غالب کا خاص طور پر تتبع کیا ہے۔ان کی زمینوں میں غزلیں کہی ہیں اور غالبؔ کی فرہنگِ شعر سے استفادے کی مثالیں بھی کثرت سے ملتی ہیں۔غالبؔ کا لب ولہجہ اپنے مخصوص کلموں،نِجائیوں اور ترکیبوں کے ساتھ اشعارِ ذیل میں سُنائی دیتا ہے:

اے عرضِ شوق مژدہ کہ دل چاک ہو گیا　　تکلیفِ پردہ داریِ حسرت نہیں رہی
آگئی ہے ترے بیمار کے منھ پر رَونق　　جان کیا جسم سے نکلی کوئی اَرماں نکلا
اِدھر بھی دیدۂ عبرت نگاہ! ایک نظر　　کہ عہدِ شوق کی اِک یادگار ہم بھی ہیں
مایۂ ادراکِ ہستی ہوں تکلّف برطرف　　زندگی میری دروغِ مصلحت آمیز ہے
بہ قدرِ ہستیِ دِل ہے خمارِ غم بدنام　　خزاں خراب بہ اندازۂ بہار ہوئی
ہلاکِ تلخیِ تاثیرِ شکوہ ہُوں فانیؔ　　شکایتِ گِلۂ بے اثر نہیں ہے مجھے
سبک سَری ہے ترے عشق سے سبک دوشی　　بَلائے جاں ہے وہ دل جو بَلائے جاں نہ ہوا
آسماں گرمِ تلافی چاہیے کیسا قفس　　تُو نے ناحق تیلیوں میں رکھ دیا خنجر کھلا
گِریہ کے آداب کے خواہاں ہیں کِس کو　　ہائے کہ اب تابِ احتیاط نہیں ہے
کثرت میں دیکھتا جا تکرارِ حُسنِ وحدت　　مجبورِ یک نظر آ،مختارِ صد نظر جا

فانی نے غالب کا اتباع تعمیری نقطۂ نظر سے کیا ہے۔ جیسا کہ محولہ بالا مثالوں سے بھی یہ بات ظاہر ہوتی ہے۔ وہ غالب کی فارسی تراکیب کا اعادہ ہی نہیں کرتے بلکہ ان نمونوں پر نئی تراکیب ڈھالتے ہیں۔ اس کے لیے کبھی غالب کی تراکیب کے سابقوں اور کبھی لاحقوں کو بدل دیتے ہیں۔ مثلاً غالب کے '' نیرنگِ بے تابی'' کو فانی نے '' نیرنگِ جنوں'' بنا دیا۔ اسی طرح '' دیارِ عشق''، '' حسرت آبادِ جہاں'' اور '' نفسِ جاں گداز'' کے مقابل فانی کے کلام میں '' دیارِ عمر''، '' صورت آبادِ جہاں''، '' المِ جاں گداز'' جیسی ترکیبیں ملتی ہیں۔ خود فانی نے اپنے طور پر بھی کئی نئی اور اچھوتی ترکیبیں تراشی ہیں۔ جیسے '' گریۂ حیراں'' '' سرورِ عقل''، '' ہوشِ ہستی''، '' حجابِ نطق''، '' شوخِ بے پرواخرام''، '' اضمحلالِ رنگیں'' وغیرہ۔

ہم ابھی دیکھ آئے ہیں کہ آغازِ شاعری سے غالب کی تقلید تک، تربیتی دور میں فانی نے غزل کے تمام اساتذہ سے اکتسابِ فن کیا ہے۔ انھوں نے ہر اسلوبِ اظہار کی عملی تربیت حاصل کی۔ غزل کے گھرانے میں رہ کر غزل کی زبان سیکھی اور انتخابی عمل کے ذریعے نہ صرف اپنی فرہنگِ شعر ترتیب دی بلکہ اظہار کا ایک نیا پیرایہ بھی اردو غزل کو بخشا۔ فانی نے جب شعر گوئی کی ابتدا کی، بعض موضوعات سے متعلق ان کا ذخیرۂ الفاظ وسیع تر تھا۔ موضوعات کا دائرہ بھی کسی قدر پھیلا ہوا تھا۔ رفتہ رفتہ چند منتخب موضوعات کو انھوں نے اپنی فکر اور وجدان کا محور بنالیا۔ ساتھ ہی بہت سے الفاظ اپنی فرہنگِ شعر سے خارج کر دیے، دوسری طرف فکر کے زاویوں میں تبدیلی اور مشاہدات و تجربات میں اضافے کے ساتھ ان کے کلام میں بعض نئے الفاظ اور تراکیب کا اضافہ ہوتا گیا۔ اضافے کی رفتار بہت سست اور غیر محسوس رہی۔ فانی اس بات کی طرف زیادہ مائل رہے کہ برتے ہوئے الفاظ ہی سے بدلے ہوئے خیالات اور ترجمانی کا کام لیا جائے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ فانی کے ذخیرۂ الفاظ میں اتنا اضافہ نہیں ہوا جتنا کہ الفاظ کی اظہاری قوت میں اضافہ ہوتا چلا گیا ہے۔ لفظ کی اظہاری طاقت اور ایمائی صلاحیت کو وہ داخلی اور خارجی ارتباط کے ذریعے بڑھاتے چلے جاتے ہیں۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے فانی کی فرہنگِ شعر سے کوئی سی اِصطلاح لے لیجیے اور مختلف ادوار میں اس کے مفہوم اور تلازموں کی تبدیلی اور اِرتقاء کا جائزہ لیجیے۔ مثال کے طور پر ہم '' جبر'' کی اِصطلاح لیتے ہیں۔ جبر و اختیار، مشرقی اور مغربی فلسفوں اور مذہبی فکر کا قدیم مبحث ہے۔ اُردو اور فارسی کے شاعروں نے جبر و اختیار کے مضامین میں جذبات کی رنگ

آمیزی سے دل چسپ نکتے پیدا کیے ہیں۔ فانؔی کے مطالعے میں یہ ساری چیزیں آچکی تھیں۔لیکن فانؔی کی شاعری میں جبر کے مضامین مستعار نہیں ہیں۔انھوں نے اپنی زندگی میں جبرِ تقدیر کی کارفرمائی دیکھی، اپنے بنتے کاموں کو بار بار بگڑتے دیکھا۔انھیں محسوس ہوا کہ کوئی قوت ایسی ہے جو اُن کے اِرادوں کو فسخ کردیتی ہے، تدبیروں کو ناکام بنادیتی ہے۔انھوں نے اپنے وجود سے باہر نکل کر اطراف پر نظر ڈالی تو چاروں طرف جبر کا دام پھیلا ہوا دکھائی دیا۔اس تجربے اور مشاہدے کی تائید اور توثیق فلسفیانہ اور مذہبی فکر سے ہوتی تھی۔ فانؔی کی ساجی خود آزار شخصیت کے لیے جبر کے تصور میں خاصی کشش تھی۔شعری ورثے نے اس تجربے، مشاہدے اور تصور کے اظہار کی راہ پہلے ہی ہموار کر رکھی تھی۔ ''جبر'' کی اصطلاح فانؔی نے شعر میں اس وقت تک استعمال نہیں کی جب تک کہ یہ تجربہ اور مشاہدہ ''تصور'' نہیں بن گیا۔ یہ اصطلاح سب سے پہلے 1917ء کے بعد دیوانِ جدید کی غزلوں میں ملتی ہے:

فانؔی ترے عمل ہمہ تن جبر ہی سہی　　　سانچے میں اختیار کے ڈھالے ہوئے تو ہیں
رودادِ مرگ وزیست یہ ہے قصہ مختصر　　　مجبورِ زندگی کو بھی جینا محال ہے

جبرِ زندگی کے اس خیال کے ساتھ فانؔی کے تصورِ غم میں شوپنہائر اور بدھ کے خیالات کا عکس نظر آتا ہے۔وہ ترکِ خواہش کو غم کا علاج مانتے ہیں:

فکرِ راحت چھوڑ بیٹھے ہم تو راحت مل گئی　　　ہم نے قسمت سے لیا جو کام تھا تدبیر کا

اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ انسان کو اس حد تک مختار سمجھتے تھے کہ وہ ترکِ خواہش کرسکتا ہے۔

''باقیات'' میں وہ جبر کو ''قبولِ عام'' کرنے اور ''کارِ فغاں'' تمام کرنے پر مائل نظر آتے ہیں''عرفانیات'' میں بھی راضی بہ رضا ہو کر غمِ دنیا سے نجات پانے کی خواہش کا اظہار ہوا ہے:

بیگانۂ اختیار ہوجا
راضی بہ رضائے یار ہوجا
ترکِ دنیا نہ کرسکے تو نہ کر
غمِ دنیا مگر ضرور نہیں

لیکن وہ خود عملاً ایسا نہیں کرپاتے۔ اس منزل پر وہ ایک نئے نفسی تجربے سے دوچار ہوے ہیں۔وہ یہ کہ خواہش ترک کرنا انسانی اختیار سے باہر ہے۔اس تجربے سے فانؔی کی شاعری میں ''جبرِ تمنا'' اور ''جبرِ تدبیر'' کا تصور ابھرتا ہے:

کوئی اس جبرِ تمنا کی بھی حد ہے فانی ہم شبِ غم میں بھی اُمیدِ سحر رکھتے ہیں

جبر کے اس تصور کے ساتھ ''عرفانیات'' کی شاعری میں کہیں کہیں وہ رواقی بنے نظر آتے ہیں۔ وہ ''جبرِ تمنا''، ''تسلیم و رضا'' اور ''فرضِ محبت'' میں مساواتیں قائم کرتے ہیں۔ ''عرفانیات'' ہی کی فکر میں ایک منزل ایسی آتی ہے جب جبر کا صیاد تقدیر کو بھی اپنے دام میں لے آتا ہے:

بندے ان کی رضا کے ہیں لیل و نہار تکتی ہے انھی کا منھ خزاں ہو کہ بہار
تدبیر تو فانی ہے پھر آخر تدبیر تقدیر کو ہے ان کی مشیت درکار

اب تقدیر کوئی ایسی چیز نہیں رہ جاتی جو کبھی بدل نہ سکے۔ تقدیر، مشیت کا حکم ہے جسے وہ واپس لے سکتی ہے، بدل سکتی ہے۔ یہ خیال تدبیر کا بھی ایک نیا تصور دیتا ہے جو پہلی تدبیر سے مختلف ہے۔ اسے تقدیر سے کوئی سروکار نہیں ہے:

کام اب اس تدبیر پر ہے منحصر واسطہ جس کا نہ ہو تقدیر سے

یہ تدبیر، عشق ہے، دُعا ہے۔

تقدیر کو مجبور قرار دینے کے بعد فانی کی شاعری میں جبر کی مصطلحات کا ذخیرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ لیکن فانی کے نفسی تجربات اور مشاہدات کا سلسلہ مسدود نہیں ہوا۔ ہم فانی کے فکر و وجدان کے مطالعے کے سلسلے میں باز جنسیانے کے عمل کی نشان دہی کر آئے ہیں (12)۔ آسمانوں کی خاک چھاننے کے بعد وہ بالآخر زمین پر لوٹ آتے ہیں۔ حقیقت کو مجاز بنا کر نور کو جسم دے دیتے ہیں۔ سالک اور عارف بن کر وہ حقیقت اور مجاز کا فرق مٹانے چلے تھے تو نہ حقیقت باقی رہی اور نہ مجاز۔ حقیقت کو مجاز سے بدل کر انھوں نے حقیقت اور مجاز کو ایک کر دیا۔ اس نوبت پر فانی کے کلام میں تصوف کی مصطلحات بھی باقی رہتی ہیں لیکن ان کا مفہوم وسیع ہو جاتا ہے۔ اب محبوب کے عشوہ و اَدا کے ساتھ جبر و قدر کی نئی مساوات قائم ہوتی ہے۔ رضا، عاشق کی وفا اور محبوب کی خواہش یا ہَٹ بَن جاتی ہے:

تیری ہی رضا اور تھی ورنہ ترے بسمل تلوار کے سائے میں بھی آرام نہ لیتے

بسمل کا مضاف الیہ قاتل اور مجازی محبوب ہے۔ اس کے ساتھ ''رضا'' کے استعمال سے استعجاد پیدا ہو رہا ہے۔ کیوں کہ ''رضا'' کا لفظ مذہب کے عقیدے اور فکر کا پس منظر رکھتا ہے۔ ''رضا'' اور ''بسمل'' فانی کی خفیہ لغت ہے، ان کی اپنی مصطلحات ہیں۔ اس

خفیہ لغت کو جاننے اور فاؔنی کی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے ہر دَور کا منتخب کلام پڑھ لینا کافی ہے یا شاید ضروری بھی ہے۔اگر ایسا نہ بھی کریں تو ان مصطلحات میں ایسی لچک اور وسعت ہے کہ وہ ہماری اپنی تاویل کو بھی قبول کر لیتی ہیں،شعر بے معنی نہیں ہونے پاتا۔اس کی جذباتی اپیل بھی باقی رہتی ہے۔اندیشہ صرف یہ لگا رہتا ہے کہ کہیں ہم فاؔنی کے ساتھ پورا انصاف نہ کرسکیں۔فاؔنی کو'گورستانی مکتب کا شاعر' کہنے والوں نے ان کی فکر کے ساتھ ایسی ہی ناانصافی کی ہے۔

الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں فاؔنی کا انتخابی عمل،اصطلاح سازی کے عمل سے مربوط ہے۔یہ عمل ہر اچھے اور بڑے شاعر کے کلام میں نظر آئے گا۔''بالِ جبریل'' کی فرہنگِ شعر''بانگِ درا'' سے بہت مختلف ہے۔فرہنگِ شعر کا اختلاف فاؔنی کی شاعری کے مختلف اَدوار میں بھی نمایاں ہے۔''بیاض'' اور''دیوانِ قدیم'' کے کلام میں ایسے بہت سے الفاظ کی نشان دہی کی جاسکتی ہے جو بعد کی غزلوں میں کہیں استعمال نہیں ہوئے ہیں۔اس کے ساتھ ہی فاؔنی کے انتخابی عمل کی یہ خصوصیت بھی ہے کہ اپنی فرہنگِ شعر سے جتنے الفاظ انھوں نے خارج کیے اس کے تناسب سے بہت کم الفاظ کا اضافہ کیا اور جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں وہ لفظوں کا ذخیرہ بڑھانے کے مقابلے میں ان کی اظہاری قوت میں اضافے کی طرف زیادہ مائل رہے۔اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی فرہنگِ شعر کا بڑا حصّہ رَمز بن گیا۔

(6)

فاؔنی کی زبان رمز و ایما کی زبان ہے،استعارے کی زبان ہے۔ان کے استبعاد بھی زیادہ تر استعارے ہیں۔فاؔنی کی فرہنگِ شعر میں بہت سے الفاظ پر استعارے کا اطلاق ہوتا ہے۔ان کے اسما عام طور پر استعارۂ وفاقیہ (Simple replacement Metaphor) ہوتے ہیں۔یہ استعارے اکثر اُردو غزل کے معروف رموز و علائم اور تمثیلوں سے مربوط ہو کر شعر میں ایمائیت کے ساتھ خاص طرح کی محاکاتی فضا پیدا کر دیتے ہیں۔فاؔنی نے غزل کی معروف تمثیلوں کو اِنفرادی احساس اور تجربے کے اظہار کا ذریعہ بنا کر نئی زندگی دی ہے۔فاؔنی کی تمثیلیں نئے تشبیہی علاقے رکھتی ہیں اور روایتی تشبیہی علاقوں سے وفاداری بھی استوار رکھتی ہیں۔غزل کی زبان تمثیل ہوتی ہے۔اس کی تمثیلوں کا بڑا سرمایہ نسلی اور

تہذیبی ورثہ ہے، اَجداد کے گناہوں یا نیکیوں کا پھل ہے جو اخلاف کی نسلی تقدیر بن گیا ہے۔ روایتی تمثیل کا بنیادی تشبیہی علاقہ بہت کم بدلتا ہے۔ اضافی تشبیہی علاقے تبدیل ہوتے رہتے ہیں لیکن یہ تبدیلی یک طرفہ ہوتی ہے۔ مشبہ بہ یا مستعار ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ روایتی تمثیلوں یا رموز و علائم کا انتخاب ایک طرف شاعر کی نفسیاتی شخصیت کا مظہر اور اس کے ذوقِ جمال کا آئینہ دار ہوتا ہے تو دوسری طرف اس انتخاب سے کائنات کی وہ تصویر سامنے آتی ہے جسے شاعر الفاظ کی آنکھ سے دیکھتا اور دکھاتا ہے۔

غزل کے ہر شاعر کی طرح فانؔی نے بھی ان روایتی تمثیلوں اور رموز و علائم سے اپنے اظہار میں خاصی مدد لی ہے۔ تربیتی دَور میں فانؔی نے غزل کی تمام مروجہ تمثیلیں باندھی ہیں۔ قتل اور موت کے متعلقات سے رشتہ رکھنے والی تمثیلیں اس دَور کی غزل میں ویسے بھی مقبول تھیں اور فانؔی کے کلام میں بھی ابتدا میں زیادہ مستعمل ہوئی ہیں۔ تربیتی دور میں تمثیلیں فانؔی کے کلام میں سادہ مساواتیں بناتی ہیں۔ جیسے عشق = آزار = دیوانگی، ۔ محبوب = مسیحا = قاتل = شمع، ۔ عاشق = بیمار = بسمل = پروانہ، دیوانہ وغیرہ دنیا = بزم = سرائے وغیرہ۔ بہت سے تمثیلی کلمے کسی تشبیہی علاقے کے بغیر ہی استعمال ہوئے ہیں۔ قتل اور آزار کی جزئیات بھی سادہ الفاظ کے طور پر باندھی گئی تھیں۔ رفتہ رفتہ انتخابی عمل کے ذریعے فانؔی نے بعض تمثیلوں اور بہت سی جزئیات کو اپنی شاعری سے خارج کر دیا۔ نئی تمثیلیں، نئے تلازموں کے ساتھ شعر میں داخل کیں۔

دَورِ دوم کے آغاز میں موت اور اس کی رسمیات سے شغف بڑھتا نظر آتا ہے۔ اس میں کچھ تو لکھنؤ کی غزل کے رثائی مکتب کا اثر تھا اور کچھ یہ بات بھی تھی کہ فانؔی کی خود آزاریت، سادیت (Sadism) کی منزل سے زیادہ دُور نہیں گئی تھی۔ ''انا'' اپنے زخموں کا مظاہرہ کر کے جذبۂ ہمدردی اُکسانے سے زیادہ ذہنی اذیت پہنچانے کی طرف مائل تھی۔ اس مظاہرے کے ساتھ وہ زخموں کو کُرید کر لذتِ ایذا بھی اُٹھانا چاہتی تھی۔ موت کی رسمیات کا استعمال اپنی بھرپور کیفیات آفرینی کے ساتھ فانؔی کی اس غزل میں نظر آتا ہے:

مآلِ سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ　　بھڑک اُٹھی ہے شمعِ زندگانی دیکھتے جاؤ

یہ اشعار زیادہ توجہ طلب ہیں:

چلے بھی آؤ وہ ہے قبرِ فانؔی دیکھتے جاؤ　　تم اپنے مَرنے والے کی نشانی دیکھتے جاؤ

اُدھر منہ پھیر کر کیا ذبح کرتے ہو، اِدھر دیکھو مری گردن پہ خنجر کی رَوانی دیکھتے جاؤ
سنے جاتے نہ تھے تم سے مرے دن رات کے شکوے کفن سَرکاؤ میری بے زبانی دیکھتے جاؤ
وہ اُٹھا شورِ ماتم آخری دیدار میت پر اب اُٹھا چاہتی ہے نعشِ فانی دیکھتے جاؤ

ذبح کرنا، خنجر، لاش، میت، کفن، ان میں سے کوئی لفظ بھی صحیح معنوں میں تمثیل کے طور پر نہیں برتا گیا ہے۔ 'دیکھتے جاؤ' کی دعوتِ نظارہ میں خود اذیتی کے ساتھ ایذا رسانی کا جذبہ بھی کارفرما ہے۔ موت کی اس محاکات میں خود اذیتی اور سادیت کے جذبے کی تسکین کے سوا اور کوئی بات نہیں ہے۔ اس میں نہ رَمز آفرینی ہے اور نہ خیال افروزی، جذباتیت ہے اور وہ بھی بہت ہی نا ملائم۔ لیکن فانی کی یہی غزل ان کی ہندوستان گیر شہرت کا باعث ہوئی۔ فانی نے یہ غزل 1918ء میں لکھنؤ کے ایک طرحی مشاعرے میں سنائی تھی۔ مشاعرے کے بعد ہر شخص کی زبان پر اسی غزل کے اشعار تھے۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ غزل صوبے کے ہر ہر شہر میں یکہ والوں، آیندو روند اور مراثیوں اور قوالوں کی زبان پر عام ہوگئی (13)۔ پروفیسر آلِ احمد سرور نے لکھا ہے کہ ''دہلی اور لکھنؤ کے بیچ میں جو علاقہ ہے ان میں میراثنیں اکثر گھروں میں تقریبوں کے موقع پر گیت گاتی ہیں ان کے گیت کے ساتھ فانی کی غزل 'مآلِ سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ' میں نے اکثر سنی ہے'' (14)۔ اس غزل کا جادو یکہ والوں اور میراثیوں سے گزر کر تعلیم یافتہ نوجوانوں تک کو مسخر کر چکا تھا (15)۔ اس غزل کی مقبولیت سے اس وقت کے معاشرے کے ایک بڑے طبقے کا نفسیاتی کردار سامنے آتا ہے جو شدید طور پر عصبانیت اور سادیت کا شکار ہو چلا تھا، جس کی نرگسیت مجروح ہو چکی تھی اور جو نئے حالات سے مطابقت نہیں کر پاتا تھا۔ فانی کی سادیت، خود اذیتی کے ترفّع کے ذریعے سماجی خود اذیتی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ان کے تصورِ کائنات میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ اس کا اثر ان کی شاعری میں، الفاظ کے انتخاب اور استعمال میں نمایاں طور پر محسوس ہوتا ہے۔ موت کی رسمیات کا بڑا حصہ ان کی شاعری سے خارج ہو جاتا ہے۔ قتل کی محاکات اور جزئیات نگاری سے وہ پرہیز کرنے لگتے ہیں۔ دوسرے اور تیسرے دَور کی شاعری میں موت اور قتل کے متعلقات سے چند الفاظ ان کی فرہنگِ شعر میں ضرور باقی رہ گئے لیکن اب ان الفاظ کی نوعیت بہت کچھ بدل گئی ہے۔ وہ استعارہ اور رمز بن گئے ہیں۔ ان کے استعمال سے فانی نے نئی تمثیل پیدا کی ہے جس کے تشبیہی علاقے روایتی تمثیل سے بالکل مختلف ہیں۔

ان بدلے ہوئے تلازموں کو سمجھنے کے لیے فانی کی شاعری میں ترفع اور باز جنسیانے کے عمل کو سامنے رکھنا چاہیے۔ فانی کی شاعری میں قاتل اور بسمل کے بیچ تشبیہی علاقے کی مثال پچھلے اوراق میں پیش کی جا چکی ہے۔ اس تمثیل کی ایک اور مثال ملاحظہ کیجیے:

اِک خاک نشیں اُٹھا اِک خاک نشیں آیا　　یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے

اس شعر میں ''قاتل'' کی تصویر بہت ہی دلکش ہے۔ تصویر کا سارا حسن شعر کے لہجے میں ہے، افسونِ تمنا میں ہے جو خاک نشینوں کو دل و جاں نذر کرنے کے لیے کوچۂ قاتل میں لے آتا ہے۔ افسونِ تمنا، زندگی کی خواہش اور بقا کی آرزو ہے۔ کوچۂ قاتل ہماری آپ کی دنیا ہے۔ یہ کوچہ ہمیشہ آباد رہتا ہے اس لیے کہ زندگی کبھی فنا نہیں ہوتی۔ ''خاک نشیں'' سے کنایہ لطفِ سخن کے لیے ہی نہیں ہے، اس اظہار میں وہ 'آہ' دبی ہوئی ہے جو تنزل کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔ تنزل کا احساس ترقی کی خواہش کے بغیر پیدا نہیں ہوتا۔ شعر کے لہجے میں مایوسی نہیں ہے، تڑپ ہے، جاں سپاری کا جذبہ ہے۔ ''کوچے'' کا استعارہ ایک منزل کی نشان دہی کرتا ہے '' اَنا'' اس راہ سے گزر کر ہی بقائے دوام پا سکتی ہے۔ زندگی، فنا کے بعد ہی ملتی ہے۔ زندگی پانے کے لیے زندگی نذر کرنا ضروری ہے۔ موت قاتل کا احسان ہے۔ شہادت کا ارمان، حیاتِ ابدی کی خواہش ہے جس کا اظہار فانی کے دیگر اشعار میں بھی ملتا ہے:

اے کاش شہادت کے ارمان نکل جاتے
آئی ہوئی ٹل جاتی، آئے ہوئے ٹل جاتے

فکر و وجدان کے ارتقائی مراحل میں فانی کی شاعری میں نئی اور خیال افروز تمثیلیں شامل ہوتی گئی ہیں۔ روایتی اور مروّجہ تمثیلوں کو فانی نے اپنے اظہار کا ذریعہ بنا کر ان میں ایسی ایمائی اور ابلاغی صلاحیت پیدا کر دی ہے جس سے وہ پہلے آشنا نہیں ہوئی تھیں۔ ایسی تمثیلیں وہ کبھی ایک ہی شعر میں ایک سے زیادہ علاقوں کے ساتھ باندھتے ہیں۔ اس طریقے سے معنی خیز لفظی اور صوتی تکرار واقع ہوتی ہے۔ شعر بہ یک وقت نغمہ طراز، توجہ فریب اور خیال افروز بن جاتا ہے۔ لفظی تکرار سے پیدا ہونے والی غنائیت تحیّر خیز ہوتی ہے۔ پھر استعجاب کا دوسرا مرحلہ آتا ہے جب مکرّر الفاظ سے بار بار ایک ہی خیال کی تصویر ابھرتی ہے۔ اصل مفہوم کی طرف توجہ فوری منتقل نہیں ہوتی۔ غور کرنے پر جب ایک تمثیل کے مختلف علاقوں کا انکشاف ہوتا ہے تو اس انکشاف سے خاص طرح کی مسرت حاصل ہوتی ہے جسے

تخلیقی مسرت کہا جاسکتا ہے۔شعر کا قاری شعر کا خالق بن جاتا ہے۔کیوں کہ تمثیل کے علاقوں کی دریافت اس کے ذہن کی جمالیاتی فعلیت ہوتی ہے۔یہ تمثیلیں ایک محلِ استعمال میں بھی کئی علاقے رکھتی ہیں اور تکرار کی وجہ سے معانی کثیر فراہم ہو جاتے ہیں۔شعر میں چند الفاظ یا کوئی نہ کوئی لفظ ایسا ہوتا ہے جو موزوں علاقے کے انتخاب میں مذاقِ صحیح کی رہنمائی کرتا ہے اس طرح شعر میں خیال کی وحدت تشکیل پا جاتی ہے۔تکرارِ تمثیل کی ایک سادہ سی مثال یہ شعر ہے:

متاعِ جلوہ تحیر ہے مجھ کو سکتا ہے
دل آئینہ ہے کہ منہ آئینے کا تکتا ہے

''آئینے'' کی تمثیل پہلے مرحلے میں صرف ایک استعارہ معلوم ہوتی ہے''تحیر'' اور''سکتے'' کے تلازموں سے اپنا رشتہ جوڑ لیتی ہے۔دِل،آئینے کا مشبہ یا مستعارلہٗ ہے۔تحیر یا سکتہ وجہ جامع ہے جس کے سبب دِل آئینہ بن گیا ہے یا آئینے کا منہ تک رہا ہے۔سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ دوسرا آئینہ کون ہے۔اب ذہن آئینے کی تمثیل سے رجوع ہوتا ہے۔یہ تمثیل شاعری کو تصوف کی دین ہے۔اس کا ایک تشبیہی علاقہ یہ ہے کہ اعیانِ ثابتہ کے آئینوں میں حق کی تجلی منعکس ہوتی ہے۔کثرت کے جلوے حسنِ وحدت کے آئینے ہیں۔دِل کے تحیر کا پہلا سبب جلووں کی فراوانی ہے جنھیں دیکھ کر دِل حیرت سے آئینہ بن جاتا ہے اور جب جلووں کے آئینے میں دل کو اپنی ہی صورت دکھائی دیتی ہے تو استعجاب دو چند ہو جاتا ہے۔مصرعِ اولیٰ میں''سکتے'' کا لفظ غور طلب ہے۔سکتہ، استعجاب سے پیدا ہوتا ہے۔غور وفکر کی صلاحیت کا انقطاع ، استعجاب ہے۔لیکن سکتہ اس وقت بھی پیدا ہوتا ہے اگر کوئی انکشاف ہمارے ایقان کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینک دے۔سکتے کے اس مفہوم کے ساتھ منہ تکنے کی محاکات پر نظر رکھیے تو بات یوں آگے بڑھتی ہے کہ جلوے کا آئینہ بن جانا سان وگمان میں بھی نہ تھا۔شوقِ دید میں جب جلوے کی طرف آنکھ اٹھائی تو دِل حیران ہو کر رہ گیا اور اس پر سکتہ سا طاری ہو گیا۔یہ حیرانی جلوے کے اثر سے ہے یا اس کا سبب یہ ہے کہ جلوے میں دِل کو اپنی ہی صورت دکھائی دی۔اُردو غزل کا معیاری قاری یہاں پہنچ کر نہیں ٹھہر جائے گا۔آئینے کی تمثیل اسے تصوف کے شاہد ومشہود تک پہنچا دے گی۔تعین ولاتعین،تنزیہہ اور تشبیہہ کے مسائل سامنے آجائیں گے۔معلوم ہوگا کہ''تحیر''سے''سکتے'' تک شاعر نے سلوک کی ساری منزلیں

طے کرڈالیں۔ پہلے وہ دیکھتا ہے کہ ہر مظہر، حسنِ مطلق کا آئینہ ہے۔ اس کا دِل بھی ایسا ہی ایک آئینہ ہے۔ کثرت میں وحدت کا تماشا دیکھتے ہوئے اسے جلوے میں اپنا ہی عکس نظر آتا ہے۔ اس منزل پر وہ ''انالحق'' کہہ سکتا تھا لیکن اس نے ایسا نہیں کیا۔ اس پر سکتہ طاری ہوگیا۔ یہ سکتہ ایک المناک انکشاف کا نتیجہ تھا۔ انکشاف یہ ہے کہ جس جلوے کو وہ حسنِ مطلق سمجھ رہا تھا وہ خود ایک حجاب ہے۔ اس کا دِل بھی حجاب ہے۔ جلوے کے آگے دل نہیں ہے بلکہ حجاب کے سامنے حجاب ہے۔ آئینہ، آئینے کے مقابل ہے۔ تمثیل کے علاقے پرانے ہیں لیکن خیال نیا ہے۔ اس کی تہہ میں انفرادی تجربہ اور انفرادی جذبہ موجود ہے جو لفظ ''سکتہ'' میں سمٹ آیا ہے۔ حروفِ استدراک ''کہ'' (بمعنی یا) ہے تو معمولی کلمہ لیکن سارے شعر کی جان ہے۔ اسی کلمے سے تمثیل کے مختلف علاقے یک جا ہوگئے ہیں۔

اس متصوفانہ پس منظر کے ساتھ ''آئینہ'' کی تمثیل فانؔی کی شاعری کا معنی خیز رمز بن گئی ہے۔ آئینے کا تعلق حسنِ مطلق کے علاوہ حسنِ مجاز کی خود بینی اور خود آرائی سے بھی ہے۔ کبھی یہ قلب کی صفائی اور پاک باطنی کا آئینہ دار بن جاتا ہے۔ بعض اشعار میں حقیقت اور مجاز کے ایہام کے ساتھ اس تمثیل یا استعارے کے استعمال سے فانؔی نے خاص لطفِ سخن پیدا کر دیا ہے:

آئینہ اب نہیں دیکھا جاتا
میں بہ اندازِ دگر یاد آیا

❖

کیوں کر میں کہوں تم نے آئینہ نہیں دیکھا
بے وجہ نہیں ہرگز آئینے کو حیرانی

❖

آئینہ تھا جو نقش بہ دیوار ہوگیا
تم دیکھتے مجھے تو کوئی دیکھتا مجھے

❖

دل بس اک لرزشِ پیہم ہے سَراپا، یعنی
تیرے آئینے کو آتا نہیں حیَراں ہونا

❖

جوہرِ آئینۂ دل ہے وہ تصویر ہے تو
دلِ وہ آئینہ کہ تو دیکھ کے حیَراں ہوجائے

❖

حیرت نے مجھے تیرا آئینہ بنایا ہے
اب تو مجھے دیکھا کرا ے جلوۂ جانانہ

''آئینہ'' کی طرح ''شمع و پروانہ'' کی تمثیل میں فانی نے اپنے مخصوص اندازِ فکر کی آمیزش سے ندرت اور تازگی پیدا کردی ہے۔غزل میں ''شمع'' کے بھی کئی تلازمے ملتے ہیں۔شمع نور بھی ہے اور نار بھی،خود جلتی ہے اور پروانوں کو جلاتی ہے،رونقِ محفل بھی ہے اور طاقِ مزار کی زینت بھی۔صفتِ نور کی وجہ سے شمع اور حسن میں مماثلت پائی جاتی ہے۔

فانی نے ایک شعر میں حسنِ مطلق کے جلوے سے تشبیہہ دیتے ہوئے وحدت الشہود کا مضمون باندھا ہے۔شمع اور آئینہ کے استعاروں کو یک جا کر کے خاص محاکات پیدا کردی ہے:

تو شمع ِ آئینہ خانہ ہے آئینہ کیا ہے
تری خدائی کے قربان ماسوا کیا ہے

لاتدرک فی الابصار سے پیدا ہونے والے احساسِ محرومی اور تشنگیِ دید نے اس شمع کو پروانہ بنادیا۔شمع اور پروانہ کی مساوات سے فانی کے کلام میں استبعادی استعارہ پیدا ہوگیا ہے:

جلوۂ عشق حقیقت تھا ،حسنِ مجاز بہانہ تھا
شمع جسے ہم سمجھے تھے شمع نہیں پرَوانہ تھا

فانی نے حسنِ مطلق کی خود بینی میں اس عشقِ ذات کا مشاہدہ کیا جو عاشق کو اپنے آپ سے مجبور کردیتا ہے۔حسنِ مطلق کو عاشق ٹھہرا کر فانی نے تخلیق اور غایتِ تخلیق کی جو توجیہہ فراہم کی ہے وہ قابلِ غور ہے۔فانی کے نزدیک عشق اور حسن ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں، یا یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ حسن ''نام'' ہے تو اس کا ''نشان'' عشق ہے۔حسن ،عشق کے بغیر بے نشان تھا اور عشق سے پہلے حسن کا نام لینے والا کوئی نہ تھا۔عشق،حسن کے ناموں کا امین ہے۔نام کو نشان دینا غایتِ تخلیق ہے۔نام و نشان کا تحقق دِل سے اور دِل میں ہوتا ہے۔دِل جو حسن بھی ہے اور عشق بھی،شمع بھی ہے اور پرَوانہ بھی:

دِل کی جو حقیقت ہے کیا کہیے حسن بھی دِل ہے عشق بھی دِل
ہر شمع جلائی جاتی ہے پردے میں کسی پروانے کے

ذاتِ حق کے قیدِ اطلاق سے منزہ ہونے کو فانی نے حجابِ نور کے استعارے اور

حجاب بے حجابی کے استبعاد سے ظاہر کیا ہے۔ شمع و پروانے کی تمثیل میں یہی خیال زیادہ فکر انگیز بن جاتا ہے:

اس نورِ مجسم کے افسانے کو کیا کہیے
ہے شمع بھی پروانہ پروانے کو کیا کہیے

فانی کی اصطلاح میں "عشق" کا ایک نام "تمنا" بھی ہے۔ شمع جو حسن ہے، پروانہ ہے، عشق ہے، تمنا ہے اور تمنا زندگی ہے۔ تمنا، حضوری چاہتی ہے۔ حضوری، زندگی کی بقا ہے، شمعِ محفل ہے:

وہ گل ہے گل جسے تری خلوت میں بار تھا
وہ شمع، شمع ہے جو تری انجمن میں تھی

عشق زندگی ہے تو پروانہ، آرزوے بقا کا مظہر ہے:

دل میں اِک شمع سی جلتی نظر آتی ہے مجھے
آکے اس شمع کو پروانہ بنایا ہوتا

پروانہ، شمع پر اپنی جان فدا کر دیتا ہے! زندگی کے حسن پر مرمٹتا ہے! عشق کی آگ اسے جلا دیتی ہے۔ اسے بقا ملے یا نہ ملے لیکن اس کی سرفروشی کا افسانہ اس کی یادگار بن جاتا ہے:

تو نے دیکھے ہیں اے نسیمِ سحر
کچھ فدائی تھے شمعِ محفل کے

غزل کی روایتی زوجی تمثیلوں میں "برق و آشیاں" اور "بہار و خزاں" بھی فانی کے کلام سے خصوصیت رکھتے ہیں۔ "برق" کہیں تجلیِ حسن ہے، کہیں تقدیر کا ظالم ہاتھ اور کہیں مرگِ ناگہاں ہے۔ "تجلی" سے استعارہ کے ساتھ اکثر طور کی تلمیح محذوف رکھی ہے۔ "برق" کے ساتھ ہوش اور بے ہوشی کا مضمون باندھا ہے۔ بے ہوشی مقامِ فنا ہے جو بقا کا دروازہ ہے۔ فانی کبھی اشتیاقِ دید میں اس تجلی کی خواہش کرتے ہیں جو ہوش کو جلا دیتی ہے:

سرِ ہوش برق گرتی وہ ہجومِ ناز ہوتا
وہ نظر فروز جلوہ جو نظر نواز ہوتا

لیکن فانی کی قسمت میں یہ 'فنا' نہیں تھی:

وہی برقِ تجلی کارفرما اب بھی ہے لیکن
نگاہوں کو میسر ہی نہیں بے ہوش ہو جانا

جبرِ تمنا اور جبرِ تدبیر سے مفر نہ تھا۔آشیانے کے مقدر میں برق سے جل جانا نہیں تھا بلکہ آندھیوں سے برباد ہونا لکھا تھا:

اللہ یہ بجلیاں نہ کام آئیں گی؟
آندھی ہی سے کیوں ہو آشیانہ برباد

''آشیاں'' کا استعارہ ''زندگی'' اور ''تمنا'' سے ہے۔اس آشیاں کے مقابل جو برق ہے وہ قدرت کا نامعلوم ہاتھ ہے یا خرابی کی وہ صورت ہے جو خود تعمیر میں مضمر ہے۔اس کے لیے فانی نے کہیں ''برقِ آشیاں'' کی اِصطلاح استعمال کی ہے۔آشیاں کا اجڑ جانا، دِل کا زندگی اور تمناؤں سے محروم ہو جانا ہے:

بربادِ صد بہار ہوں میری نگاہ میں
جو آشنائے برق نہیں آشیاں نہیں

اب یہ کیفیت ملاحظہ کیجیے کہ آشیاں اجڑنے کے بعد دوسرا آشیاں بنانے کی توفیق ہی نہ ہو سکی۔فانی کے شخصی غم کی ساری واردات اس شعر میں سمٹ آئی ہے:

بجلیوں سے غربت میں کچھ بھرم تو باقی تھا
جل گیا مکاں یعنی تھا کوئی مکاں اپنا

''آشیاں'' کا زوج یا نقیض ''قفس'' ہے۔اس تمثیل کے متعلقات، بہار، خزاں، چمن، بلبل، گل، صیاد وغیرہ ہیں۔''قفس'' قیدِ ہستی ہے۔زندگی سے محبت اور جبرِ تمنا کی یہ تصویر ملاحظہ کیجیے:

پلٹ پلٹ کے قفس ہی کی سمت جاتا ہوں
کسی نے راہ بتائی نہ آشیانے کی

شخصی اور انفرادی غم کے اظہار میں ''قفس'' کا مفہوم کچھ اور ہو گیا ہے۔چمنِ حیات میں بہار آتی ہے لیکن صیاد نے بلبل کو قید کر دیا ہے۔کبھی بہار چمن سے رخصت ہو جاتی ہے اور اس کی یاد باقی رہ جاتی ہے۔یہ سارے مضامین غمِ عشق اور غمِ ہستی کے مختلف تجربات سے تشبیہی علاقہ رکھتے ہیں۔''چمن'' کے استعارے سے ایک شعر میں زندگی اور خواہشِ بقا کا اظہار بڑی شدت سے ہوا ہے:

چمن میں دِل ہے تو میری نگاہ میں ہے چمن
چمن سے تو مجھے لے جائے گا کہاں صیاد

''قفس'' اور آشیاں'' سے ہٹ کر بہار و خزاں کے استعارے ہستی اور موت، عروج وزوال، شباب اور بڑھاپے اور ایسے ہی نقیضین کے لیے لائے گئے ہیں اور کئی پہلوؤں کے ساتھ نئے نئے مضمون پیدا کیے گئے ہیں:

عہدِ خزاں میں رفتۂ آشوبِ ہوش ہوں
بھولا ہوا ہوں موسمِ دیوانہ گرکو میں

❖

بہار اپنی، چمن اپنا، قفس کی تیلیوں تک ہے
مبارک نکہتِ گل کا چمن بردوش ہو جانا

❖

رفتۂ بیمِ خزاں تھی اس چمن کی ہر بہار
خندۂ گل تھا مگر بے گریۂ شبنم نہ تھا

❖

بہار لائی ہے پیغامِ انقلابِ بہار
سمجھ رہا ہوں میں کلیوں کے مسکرانے کو

بہار، زندگی اور مسرتوں کا استعارہ ہے۔ کلیوں کی مسکراہٹ میں زندگی اور مسرتوں کی بے ثباتی کی تصویر کھینچ گئی ہے۔ میرؔ نے بھی یہی مضمون اسی استعارے کے ساتھ باندھا ہے:

کہا میں نے کِتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سُن کر تبسم کیا

میرؔ کے شعر میں استعارے اور کنائے کی خوبی کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ اندازِ بیان اخباری بیان کا سا ہے۔ سوال اور جواب میں بظاہر کوئی ربط نہیں ہے۔ میرؔ کے شعر سے زندگی کی بے ثباتی کا علم ہوتا ہے، احساس پیدا نہیں ہوتا۔ فانیؔ کے شعر میں زندگی کے انجام پر نظر ہی نہیں ہے بلکہ اس کا احساس بھی ہے۔ اس فریبِ خیال پر تنقید بھی کی ہے۔ میرؔ نے کلی کے تبسم

کو ایک خیال سے مخصوص کر دیا۔ فانی کا شعر مکمل تمثیل ہے، اس کے تشبیہی علاقوں میں تکثر، تعدّد اور پھیلاؤ کی بڑی گنجائش ہے۔

فانی نے متذکرہ تمثیلوں کے علاوہ اُردو غزل کے تقریباً سبھی رموز و علائم سے اس طرح کام لیا ہے کہ ان کے اظہار کا جزوِ لاینفک بن گئے ہیں۔ ان تمثیلوں اور رموز کی تفصیل کے لیے دفتر درکار ہے۔ جیسا کہ ہم بیان کر آئے ہیں، فانی نے اکثر تمثیلوں کو اصطلاحی رنگ دے دیا ہے یہ تمثیلیں جب شعر میں باندھی جاتی ہیں تو ان کے اثر سے دیگر کلمے بھی استعارہ اور رمز بن جاتے ہیں، اصطلاح بن جاتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے فانی کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ فانی نے الفاظ کے خلاقانہ استعمال سے غزل کے رموز کو اپنی شاعری کی مصطلحات اور علائم سے بدل کر اظہار کا نیا راستہ نکالا ہے جو اُن کا منفرد اسلوب ہے۔

OOOOO

حواشی

اظہار و بیان

1- Ogden,C.Kand Richards,I.A, *The Meaning of Meaning*

2- ملاحظہ ہو:

Knigre,W, *The Philosophy of the Beautiful* P.86

3- *The Tradition and the individual Talent Selected Essays*

4- ملاحظہ ہو: مقالہ ہٰذا ص

5- اُردو میں Paradox کے لیے ''قولِ محال'' یا ''قولِ متناقض'' کی اصطلاحیں استعمال کی جاتی ہیں۔ بعض علمی تصانیف میں Paradox کا ترجمہ ''استبعاد'' کیا گیا ہے چوں کہ ''قولِ محال'' اور ''قولِ متناقض'' کے تراکیب سے مشتقات نہیں بنائے جا سکتے اس لیے ہم نے ''استبعاد'' کو ترجیح دی ہے۔

6- As quoted in Richard,I.A, *The Philosophy of Rhetoric*, P.123

7- ملاحظہ ہو: مقالۂ ہٰذا ص:267

8- لوائح جامی (لایحۂ ششم)

9- ''مقدمہ'' باقیاتِ فانی

10- ملاحظہ ہو باب: صوتی آہنگ۔ مقالۂ ہٰذا

11- Brooke-Rose,Christine, *A Grammar of Metaphor* P.P.18-19

12- ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا ص:240

13۔سبطین احمد''تصویر فانی'' علی گڑھ میگزین (فانی نمبر)ص:112
14۔''شوکت علی خاں فانی'' ماہنامہ شاعر (نومبر1941ء)
15۔مجنوں گورکھپوری''فانی بدایونی'' غزل سرا ص:238

OOOOOO

صوتی آہنگ

صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعۂ شعر کی اہمیت ......اُردو زبان کی اصوات ......صوتی رمزیت اور موسیقیت ۔ فاؔنی کی شاعری کی اصوات کا جائزہ:

مصتے ۔مصوتے ۔صوتی آہنگ پر تکرارِ الفاظ کا اثر...... ....تکرارِ اصوات ۔صوتیاتی نقطۂ نظر سے اُردو شاعری کی بحور کا جائزہ ....شاعر کا لہجہ اور بحور......شعر کی موسیقیت پر بحور کا اثر ......فاؔنی کی شاعری کے بحور و اوزان ۔صوتی آہنگ کی تشکیل میں ردیف وقوافی کا حصہ ۔صوتی نقطۂ نظر سے ردیف وقوافی کا تعین ....قافیے کی مختلف صورتیں ....فاؔنی کے کلام میں ردیف و قوافی کا انتخاب اور ان کا صوتی آہنگ ۔

شاعری اور موسیقی فن کارانہ اظہار کے وہ ابتدائی طریقے ہیں جن سے زمانہ قدیم کے انسان نے اپنے جذبات کے نکاس اور ان کی بازیابی کا کام لیا۔ یہ دونوں فنون اپنی تخلیقی نوعیت میں بنیادی طور پر انسانی آواز سے تعلق رکھتے اور حسِ سماعت کو متوجہ کرتے ہیں ۔تحریر کی ایجاد اور موجودہ زمانے میں طباعت کی سہولتوں نے شاعری کو مطالعے کی چیز بنادیا ہے۔ اب شعر کے محاسن اور معائب میں اس کی بعض صوری خصوصیات بھی شامل ہوگئی ہیں۔ اُردو اور فارسی شاعری میں ایسی صنعتیں ملتی ہیں جن کا تعلق صرف رسم خط سے ہے۔ مثلاً ایک صنعت جسے'' عاطلہ'' کہتے ہیں یہ ہے کہ شعر یا عبارت میں کوئی نقطہ دار حرف نہ آنے پائے ۔اسی طرح صنعتِ تحتانیہ اور صنعتِ فوقانیہ بھی ہیں۔ ان صنعتوں میں علی الترتیب صرف نیچے اور صرف اُوپر نقطے رکھنے والے حروف لائے جاتے ہیں۔ ایک اور صنعت'' موصل'' ہے جس میں تمام الفاظ ایسے لائے جاتے ہیں جن کے حروف تحریر میں متصل رہتے ہیں۔ شعر کے نظری مطالعے سے بعض ایسی خوبیاں' بالخصوص اس کا آہنگ اور نغمگی' نظرانداز ہوجاتی ہیں جن کو بلند آواز سے پڑھ کر یا سن کر ہی محسوس کیا اور ان سے لطف اٹھایا جاسکتا ہے۔ اسی پہلو کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے آج کل یورپ اور امریکہ کے مدارس میں شعرخوانی کے صحیح طریقوں پر زور دیا جارہا ہے اور اس سلسلے میں علم صوتیات سے مناسب مدد لی جارہی ہے۔ چند نقاد شعر کے صوتی اور سماعی پہلو پر یہاں تک زور دیتے ہیں کہ ان کے نقطۂ نظر سے شاعری مسلسل اصوات کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ بعض نفسیات دانوں کے نزدیک شاعری الفاظ کے ذریعے باطنی یا حسّی نِکاس ہے جس میں خوش آہنگ الفاظ منہ میں گھولے اور چوسے جاتے ہیں۔ بچہ ابتدائی جنسی لذت ماں کی چھاتی سے حاصل کرتا ہے بعد میں ایسی ہی لذت کی تلاش دوسرے معروضات میں جاری رہتی ہے (1)۔ شاعری کے بارے میں ایک خیال یہ ہے کہ وہ قاری کا اپنا ذہنی تجربہ ہے۔ آئی۔ اے رچرڈز نے اس تعریف سے پیدا ہونے والے التباس سے بچنے کے لیے'' صحیح قسم کے قاری'' کی تخصیص کردی ہے۔ اس کے مقابلے میں یہ نقطۂ نظر بھی پیش کیا جاتا ہے کہ ہم جو شعر سنتے ہیں خود شاعر کا اپنا تجربہ ہوتا ہے۔ Wellek اور Warren نے اپنی کتاب Theory of Literature میں ان مختلف نظریوں سے تفصیلی بحث کی ہے (2) اور وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ حقیقی نظم نہ تو چھپے ہوئے کاغذ پر ہوتی ہے اور نہ قاری کی زبان پر ،وہ نہ تو انفرادی تجربہ ہے اور نہ تجربات کا مجموعہ بلکہ وہ تجربات کا ایک امکانی سبب ہے۔ حقیقی

نظمِ منوالوں (Norms) سے مرکب ہوتی ہے جو بے شمار قاریوں کے اپنے تجربے میں محض جزوی طور پر گرفت میں آتے ہیں۔ شعر کی صوتی کیفیت اور سماعی تاثر کو انھی حدود میں رکھ کر دیکھنا چاہیے (3)۔

شعر کو محض مسلسل اصوات کا مجموعہ قرار دینا ایک مہمل سی بات ہے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی ہیئت میں اصوات کو بنیادی مقام حاصل ہے۔ شعر کی خارجی موسیقی اصوات ہی کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے بامعنی مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات اور تجربات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متعارف اور پھر متاثر ہوتے ہیں۔ اس کا اطلاق لکھے ہوئے یا چھپے ہوئے شعر پر بھی ہوتا ہے۔ حروف، اصوات کی علامتیں ہیں اور ان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جب ہماری نظر لکھے ہوئے لفظ پر پڑتی ہے تو وہ لفظ ہمارے کانوں میں بج اُٹھتا ہے۔ شعر و ادب میں موضوع کا اس کے لسانیاتی طبقِ زیریں (Substratum) سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس لیے جمالیاتی نقطۂ نظر سے ضروری ہو جاتا ہے کہ شاعری کا مطالعہ صرف موضوع اور مفہوم تک محدود نہ رہے بلکہ ہیئت اور آہنگ کا جائزہ بھی لیا جائے۔ ''ہر ادب پارہ سب سے پہلے اصوات کا سلسلہ ہوتا ہے جس سے معانی اُبھرتے ہیں'' (4)۔ شعر میں جہاں آہنگ اور معانی مل کر ایک ہو جاتے ہیں زبان اپنی غایت تکمیل کو پا لیتی ہے۔ شعر کے آہنگ کی تشکیل میں اصوات، بحر اور ردیف و قوافی اجتماعی طور پر حصہ لیتے ہیں۔ ''شاعری، زبان ہی میں اپنی جڑیں رکھتی ہے جس طرح سے کہ پھل، پھول میں اپنا وجود رکھتا ہے'' (5)۔ شاعری اور زبان کے اس رشتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس کے صوتی آہنگ کا مطالعہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔

صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعۂ شعر کوئی نیا میلان نہیں ہے۔ ہر زبان کے کتبِ بلاغت میں ایسے اشارے مل جاتے ہیں جن سے اس نقطۂ نظر کی موجودگی کا پتہ چلتا ہے۔ بہت سی لفظی اور معنوی صنعتوں کی بُنیاد اصوات کی تکرار اور ترتیب پر قائم ہے۔ محاسن و معائبِ شعر کے ضمن میں صوتی آہنگ، اور صوتی تنافر کی بحثیں ملتی ہیں۔ جدید لسانیاتی اور معنیاتی نقطۂ نظر انھی مشاہدات پر مبنی ہے لیکن چوں کہ صوت، مخارجِ صوت اور آلۂ صوت کے بارے میں اب علم زیادہ ہو گیا ہے اس لیے ان مشاہدات کی نئی اور زیادہ سائنسی توجیہات کی جا سکتی ہیں۔

ہم اس نقطۂ نظر کی حدود سے واقف ہیں۔اس لیے کہ تخلیق شعر ایک عمل ہے جس میں صوت کے علاوہ زبان کی دوسری مسلمات جو صرف' نحو' اسلوبیات اور معنیات سے عبارت ہیں، بہت گہرے انداز میں گتھی ہوتی ہیں اور جہاں '' چیزے دگراست'' کا عنصر شامل رہتا ہے، محض لسانیاتی توجیہات مکمل طور پر اس کی ترجمانی نہیں کرسکتیں۔

جہاں تک اردو کے عروض و بلاغت اور علمِ قافیہ کا تعلق ہے قدما کے بیش تر مشاہدات، حرف کے تصور پر مبنی ہیں جب کہ شعر میں '' صوت'' مقدم ہے۔اس لیے مناسب ہوگا کہ ہم اُردو اصوات کے ایک سرسری تجزیے اور اس تجزیے کے اصولوں سے بحث کرنے کے بعد فانی کی شاعری کے صوتی آہنگ کا لسانیاتی نقطۂ نظر سے جائزہ لیتے ہوئے اپنے مشاہدات اور نتائج پیش کریں۔

اردو زبان کی اصوات:

اردو ایک ریختہ زبان ہے جس کی بنیاد میں ہند آریائی اصوات کا نظام ہے لیکن اس پر عربی' فارسی کے لسانی اثرات اتنے شدید ہیں کہ ان کا نفوذ اصوات تک پہنچ گیا ہے۔ خالص عربی اصوات /ف /ز /خ /ا اور /غ /بھی اس کے صوتی نظام میں شامل ہوگئی ہیں۔اس وجہ سے اردو شاعری کا صوتی نظام ہندوستان کی دوسری بڑی زبانوں کے صوتی نظام سے قدرے مختلف ہے(6)

کسی زبان کا نظامِ اصوات دو اجزا پر مشتمل ہوتا ہے ۔(1) مصمتے (Consonants) (2) مصوتے (Vowels) اُردو زبان کے رسمِ خط میں مصمتوں کی جملہ 49 شکلیں ملتی ہیں (ہکار مصمتوں بھ' پھ' تھ' وغیرہ کو ملا کر) لیکن صوتی نقطۂ نظر سے ان کی تعداد صرف 41 ہے۔اُردو میں صوتی اعتبار سے:

1۔ '' ت'' اور '' ط'' میں کوئی فرق نہیں ہے۔اگر چہ عربی میں ان کے مخارج الگ ہیں اور ادائیگی کے طریقوں میں بھی فرق ہے۔ہم اس مصمتے کو علامت /ت /سے ظاہر کریں گے۔

2۔ '' ث'' '' س'' اور '' ص'' کی بھی یہی صورت ہے۔ اسے ہم /س /سے ظاہر کریں گے۔

3۔ '' ذ'' '' ز'' '' ض'' اور '' ظ'' بھی ایک ہی صوت کی مختلف علامتیں ہیں۔ انھیں /ز /سے ظاہر کیا جائے گا۔

جدول نمبر(۱)

اُردو زبان کے مصمتے				دولبی Bi-labial	لب دندانی Labio-dental	دندانی Dental	لثوی Alveolar	کوز Retroflex	حنکی Palatal	غشائی Velar	لہاتی Uvular	حجزوی Pheryngeal	حلقی Glottal
تقسیم بہ لحاظ ادائیگی	بندشی	غیر مسموع	غیر ہکار	پ		ت		ٹ	چ	ک	ق		
			ہکار Aspf-rate	پھ		تھ		ٹھ	چھ	کھ			
		مسموع	غیر ہکار	ب		د		ڈ	ج	گ			
			ہکار	بھ		دھ		ڈھ	جھ	گھ			
	Plosive	مسموع	انفی Nasal	م (مھ)			ن (نھ)						
	پہلوی Lateral	مسموع					ل (لھ)						
	تھپک دار کوز	مسموع	غیر ہکار					ڑ					
			ہکار					ڑھ					
	ارتعاشی Rolled	مسموع					ر						
	صفیری	غیر مسموع			ف		س		ش			خ	ہ
		مسموع			و (وھ)		ز		ژ			غ	
	Simi-vowel	مسموع							ی				

تقسیم بہ لحاظ مخارج

4۔ ''ع'' کا تلفظ ''ا'' کی طرح کیا جاتا ہے اور خود ''ا'' ایک مصوتہ ہے اس لیے یہ دونوں شکلیں مصمتوں سے خارج کر دی گئی ہیں۔

5۔ بعض علاقوں میں ''خ'' اور ''ق'' کا فرق ملحوظ رکھا جاتا ہے اس لیے انھیں دو علاحدہ مصمتوں کی حیثیت سے برقرار رکھا گیا ہے۔

مصمتوں کی گروہ بندی دو طرح سے کی جاسکتی ہے: (1) بہ اعتبارِ مخارج (2) بہ اعتبارِ ادائیگی۔ اس تقسیم کو جدول کی صورت میں ظاہر کیا گیا ہے (7)۔

جیسا کہ جدول (1) سے ظاہر ہے مخارج کے اعتبار سے اُردو اصوات کی دس اقسام ہیں:

1۔	دولبی	جن کے ادا کرنے میں دونوں ہونٹ ملتے ہیں
2۔	لب دندانی	جو اوپر کے دانتوں اور نچلے ہونٹ کی مدد سے ادا ہوتے ہیں
3۔	دندانی	جن کی ادائیگی میں زبان کی نوک اوپر کے دانتوں سے ٹکراتی ہے
4۔	لثوی	جن کے ادا کرنے میں زبان کی نوک اوپر کے مسوڑوں سے یا دانتوں کے پیچھے لگتی ہے
5۔	کوز	جن کی ادائیگی میں زبان کی نوک تالو کی طرف مڑتی ہے ڑ/ اور ڑھ/ کی ادائیگی میں زبان کی نوک تالو سے مس کھا کر نیچے گر جاتی ہے
6۔	حنکی	ان اصوات کے نکالنے میں زبان کا اگلا حصہ تالو سے ملتا ہے۔
7۔	غشائی	جن کے ادا کرنے میں زبان کا پچھلا حصہ تالو کے پیچھے لگتا ہے۔
8۔	لہاتی	یہ صوت کوّے یا لہات کے قریب سے نکلتی ہے۔
9۔	حنجروی	جو حنجرے سے نکلتی ہے
10۔	حلقی	جو حلق سے ادا ہوتی ہے

ادائیگی کے لحاظ سے مصمتوں کی بڑی خصوصیات حسب ذیل کہی جاسکتی ہیں۔

1۔ بندشی:

اس میں ہوا منہ سے اس انداز میں خارج ہوتی ہے کہ ''صوت تنتریوں'' (Vocal cords) یا زبان یا لبوں کے عمل سے ہوا کسی ایک مقام پر روک لی جاتی ہے پھر فوراً رکاوٹ دور کر دی جاتی ہے اور آواز ہلکے سے دھماکے کے ساتھ نکلتی ہے۔ اُردو میں اس قسم کے

مصمتے 23 ہیں۔ ان آوازوں سے ایک طرح کی رکاوٹ اور شکستِ نفس ہوتی ہے یا صوتی جھٹکا پیدا ہوتا ہے اور اس کا اثر شعر کے مجموعی صوتی آہنگ پر پڑتا ہے۔ بندشی مصمتوں کی صوتی کیفیت اور موسیقیت مخارج کی تبدیلی کے ساتھ بدلتی گئی ہے۔ وہ آوازیں زیادہ سبک ہوتی ہیں جو منھ کے اگلے حصے سے نکلتی ہیں یا جن کی ادائیگی میں زبان کی نوک آزادانہ جنبش کرتی ہے۔ بندشی اصوات ٹھوس اور بجتی ہوئی آوازیں ہیں اور اپنی اس خصوصیت کی بنا پر اردگرد کی اصوات کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ ان اصوات کی بندشی کیفیت سے شاعروں نے ایمائی اور محاکاتی تاثرات پیدا کرنے میں مدد لی ہے۔ مثلاً میر کہتے ہیں:

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اَب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

صفیری آوازوں کی اس ''چیخ'' میں اس شعر کا کلیدی لفظ ''سنگ'' ہے شاعر نے مصمتہ ''گ'' کی بندشیت سے کس طرح فائدہ اٹھایا ہے۔ اس کی توضیح اثر لکھنوی سے سنیے، کہتے ہیں:

''اس شعر میں لفظ 'سنگ' ایسی جگہ واقع ہوا ہے کہ معلوم ہوتا ہے ایک پابہ زنجیر دیوانے نے جو ہاتھ میں پتھر لیے ہوئے ہے پہلا مصرع پڑھا اور دانت بھینچ کے آنکھیں بند کر کے پتھر سے سر پھوڑ لیا اور لہو میں نہا گیا۔ حالاں کہ شعر میں اِن اُمور کا ذکر نہیں ہے۔''(8)

2۔ انفی مصمتے:

یہ دراصل بندشی آوازیں ہیں جن میں منھ کے علاوہ ہوا کا کچھ حصہ ناک کی راہ سے بھی خارج کیا جاتا ہے۔ یہ غنائی آوازیں نغمگی اور غم واندوہ کی کیفیاتِ صوت پیدا کرنے میں ممد ہوتی ہیں۔ تقریباً تمام اچھے شاعروں نے ان سے یہ کام لیا ہے۔ اس کی عمدہ مثال اقبال کے یہ اشعار ہیں جن میں ن/ر کی تکرار سے خاص طرح کی موسیقیت پیدا ہو گئی ہے:

من کی دنیا؟ من کی دنیا سوز و مستی' جذب و شوق
تن کی دنیا ؟ تن کی دنیا سود و سودا مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے' آتا ہے دھن جاتا ہے دھن

من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن
پانی پانی کرگئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن

3۔ پہلوی مصمتے:

ر ل ر کی ادائیگی میں زبان کی نوک اوپر کے مسوڑوں اور دانتوں کے پچھلے حصے سے پیوست ہو کر جھٹکے کے ساتھ جدا ہوتی ہے اور ہوا سامنے کے علاوہ پہلوؤں سے بھی خارج ہو جاتی ہے۔ اس صوت میں بندشیت کے ساتھ کسی قدر صفیریت بھی پائی جاتی ہے اور اس کا نغمہ جو کبھی پانی کی آواز سے مشابہہ ہوتا ہے ایک خاص ''للا لالا'' کی انشاطی کیفیت رکھتا ہے ۔ ریاض کے ایک شعر میں یہ کیفیت ملاحظہ ہو:

اس طرح کہ گھنگرو کوئی چھاگل کا نہ بولے
جب چھم سے چلیں گود میں چپکے سے اٹھالے

4۔ ارتعاشی مصمتہ:

ر ر ر کی ادائیگی میں زبان کی نوک ہوا میں تھرتھراتی ہے ۔ یہ آواز عام طور پر تسلسل، حرکت اور تکرار کے اظہار میں معاون ہوتی ہے۔ اس صوت کی کیفیت اور رمزیت سے اقبال نے بیش از بیش فائدہ اٹھایا ہے:

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے وہ بستیوں میں پھر آ بسیں گے
برہنہ پائی وہی رہے گی مگر نیا خارزار ہوگا!
میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہوگی آہ میری، نفس مرا شعلہ بار ہوگا

5۔ صفیری مصمتے:

یہ وہ آوازیں ہیں جن کی ادائیگی کے وقت ہوا منہ سے رگڑ کے ساتھ خارج ہوتی ہے۔ بندشی مصمتوں کے برخلاف ان میں ایک صوتی تسلسل، پایا جاتا ہے۔ شعر میں ان سے مخصوص قسم کی کیفیات پیدا ہوتی ہیں مثلاً تسلسل (جذباتی یا صوتی) جذبات کی شدت اور ان کا صوتی نکاس وغیرہ۔ مناظرِ فطرت کی بعض کیفیات بھی، ان اصوات کے آئینے میں منعکس

ہوتی ہے۔ رس ر اور رش ر کی تکرار سے اقبال نے اپنی نظم ''ایک شام' دریائے نیکر کے کنارے'' میں خاموشی کا سماں اس طرح باندھا ہے۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی :: شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش :: کہسار کے سبز پوش خاموش

6۔ حلقی مصمتہ:

مصمتہ رہ ر کی نفسی کیفیت سے اکثر شاعروں نے حزن و یاس اور آہ کے اظہار میں مدد لی ہے۔ مثلاً

مصائب اور تھے پر جی کا جانا :: عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے (امیرؔ)

مسموع اور غیر مسموع مصمتے:

یہ مصمتے صوت تنتریوں یا پردوں (Vocal Cords) کے ارتعاش کی کیفیت اور کمیت سے بنتے ہیں۔ مسموع مصمتوں کی ادائیگی میں صوت تنتریاں زیادہ مرتعش ہوتی ہیں اور غیر مسموع میں بہت کم۔ بیش تر زبانوں کے مصوتے مسموع ہوتے ہیں۔ اس طرح ہر زبان میں مسموع آوازوں کی تعداد غیر مسموع آوازوں کے مقابلے میں بہت زیادہ اور عام طور پر جملہ اصوات کا تقریباً 2/3 ہوتی ہے۔ اُردو میں جملہ مسموع اصوات 31 (10 مصوتے + 21 مصمتے) ہیں اس کے مقابلے میں غیر مسموع اصوات صرف 16 ہیں۔ مسموع اور غیر مسموع اصوات کا رشتہ پہاڑ کی چوٹیوں اور وادیوں کا سا ہوتا ہے۔ اگر کسی زبان میں غیر مسموع آوازیں زیادہ ہوں تو بیش تر اوقات جملے کی سماعت میں دقتیں ہوں گی۔ لیکن شاعری میں اکثر اوقات جب شاعر، کانا پھوسی یا خود کلامی یا دھیمی آواز اور تاسّفی لہجے کا اظہار چاہتا ہے تو غیر مسموع آوازوں کی تعداد کو غیر شعوری طور پر بڑھا دیتا ہے۔

اردو چوں کہ بنیادی طور پر ایک ہند آریائی زبان ہے اس لیے عام ہند آریائی زبانوں (بمقابلہ ڈراوڑی) کی طرح مسموع اور غیر مسموع دونوں قسم کی ہکاری اصوات پائی جاتی ہیں۔ کوز آوازوں کی طرح یہ بھی عربی اور فارسی بولنے والے کے لیے مکمل اجنبیت رکھتی ہیں لیکن ان کا تکرر (Frequency) بہ مقابلہ کوز آوازوں کے بہت زیادہ ہوتا ہے اور یہ زیادہ بہتر طور پر اردو شاعری کے صوتی نظام میں ہم آہنگ ہو چکی ہیں۔ چوں کہ ان کا مجموعی تاثر

ایک قسم کی کشیدگی تنفس یا نفس کی جانب ہوتا ہے اس لیے حزن دیاس اور آہ وزاری کی کیفیات کے ساتھ یہ مدغم کی جاسکتی ہیں۔ان کا ایک اور میلان بے ساختگی جذبات کی جانب بھی ہوتا ہے اور یہ ''آہ'' کے ساتھ اکثر ''واہ'' کی بھی ترجمانی کرتی ہیں۔ ہکار مصمتوں میں رڑھ/رکی صوت اُردو الفاظ کے آخر میں آئے تو تلفظ میں کوز مصمتے رڑھ/رکی آواز سے بدل جاتی ہے۔اسی طرح اردو میں بہت کم الفاظ ایسے ہیں جو غیر مسموع بندشی مصمتے سے شروع اور غیر مسموع ہکار بندشی مصمتے پر ختم ہوتے ہوں(10)۔

مصمتوں کی طرح مصوتے اپنے مخارج اور ادائیگی کے طرز کے فرق کے ساتھ جداگانہ کیفیات کے حامل ہوتے ہیں۔ان کی رمزیاتی کیفیت مخصوص جذبات اور احساسات کے اظہار میں معاون ہوتی ہے۔اُردو زبان کے بنیادی مصوتے دس ہیں:

ِ (i) ی (I) ِ ے (e) ے ے (ai) َ (a)

ُ (u) و (u) ےَ و (au) ُ و (o) آ (a)

ان مصمتوں کی ادائیگی کے وقت منہ کے کھلنے اور زبان کے نیچے رہنے یا اوپر اٹھنے کی حالتیں مختلف رہتی ہیں۔اس اختلاف کے ساتھ مصمتوں کی کیفیت بھی بدلتی جاتی ہے۔ زبان کے اگلے اور پچھلے حصوں کے اُوپر اُٹھنے اور منہ کے کھلنے کے مدارج کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو کے مصمتوں کی گروہ بندی ذیل کے طریقہ پر کی جاسکتی ہے۔

اگلے مصوتے

پست اونچا =(ِ i) اونچا = (ِ ی I) متوسط = (ِ ے e)

جڑواں = (َ ے ai)

درمیانی مصوتہ

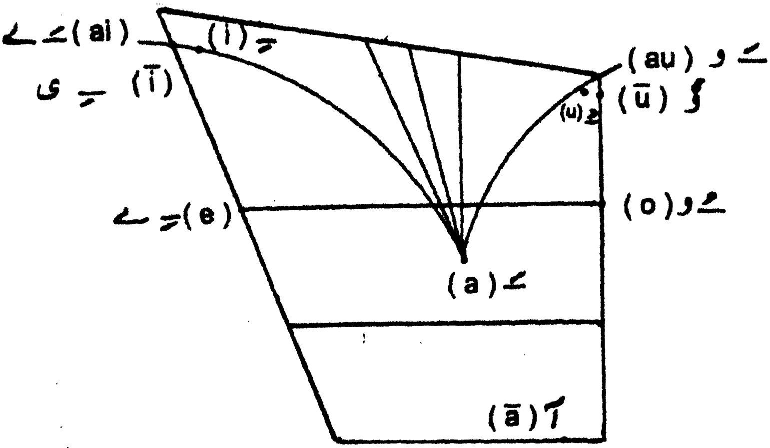
متوسط = (َ a)

پچھلے مصوتے

پست اونچا گول=(ُ u) اونچا گول =(وُ u) ۔متوسط گول =(ُ و o)

پست =(آ a)۔جڑواں = (َ و au)

ذیل کے نقشے سے ان مخارج کی مزید صراحت ہوگی۔



مخرج کے علاوہ صوتی نقطۂ نظر سے ان مصوتوں کا طول یا اختصار شعری آہنگ کے تارو پود میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس اعتبار سے اردو کے دس مصوتوں کو حسب ذیل انداز میں ترتیب دیا جاسکتا ہے:

لمبے مصوتے:

ـِی (I) ـِے (e) ـَے (ai) وُ (u) ـُو (o) آ (a) ـَو (au)

چھوٹے مصوتے:

ـِ (i) ـَ (a) ـُ (u)

اس سلسلے میں اُردو عروضیوں کے یہ مشاہدات بھی قابلِ غور ہیں جن پر ہمارے سارے اساتذہ نے عمل کیا ہے۔

1۔ چھوٹے مصوتوں کا حذف جائز ہے۔

2۔ لمبے مصوتوں والے الفاظ میں =

(الف) ہندی الفاظ کی الف، و اور ی کا گرانا یا دبانا جائز ہے۔ مثلاً

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے (مومن)

اپن

مجھ کو دیکھو تو ہوں بقیدِ حیات اور چھ ماہی ہو سال میں دوبار (غالب)
اَر

زخم نصیب تھا جگر، زخمِ جگر سے کیا کہیں ان کی نظر نے کیا کیا، ان کی نظر سے کیا کہیں (فانی)
کِ کِ

(ب) عربی فارسی الفاظ میں ان اصوات کا حذف ناجائز ہے۔ صرف ایسی مستثنیات میں جائز ہے جو اساتذۂ فارسی کرتے آئے ہیں۔ اس کی وجہ صوتیاتی نہیں ہے بلکہ سماجی ہے۔ یعنی عربی اور فارسی الفاظ کی پاس داری اور لحاظ اردو کے دکنی دور کو چھوڑ کر ہر زمانے میں کیا گیا۔ اُردو کی ساری تحریکاتِ اصلاحِ زبان (مظہر جانِ جاناں اور امام بخش ناسخ وغیرہ کی تحریکات) اس رجحان کی غماز ہیں۔

(ج) عربی فارسی الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی ہو تو اس کا گرانا یا دبانا جائز ہے کیوں کہ اُردو میں یہ مصوتہ آ (a) کے برابر ہے اور الف کے قاعدے کا اطلاق ہائے مختفی پر بھی کیا جائے گا جیسے:

اے دیدہ شرطِ گریہ ہے ابرِ بہار سے (مصحفی)
رخصت اے زنداں! جنوں زنجیرِ در کھڑکائے ہے
مژدۂ خارِ دشت پھر تلوامرا کھجلائے ہے (ذوق)

شعر میں جہاں حروف اس طرح دبتے یا گرتے ہیں تو ہوتا دراصل یہ ہے کہ لمبے مصوتے کی جگہ ہم مخرج یا قریب المخرج یا ادائیگی میں مماثلت رکھنے والا چھوٹا مصوتہ لے لیتا ہے۔

2۔ کسرے کو کھینچ کر پڑھنا جائز ہے جس سے یائے تحتانی پیدا ہوتی ہے:

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ صبح کرنا شام کا، لانا ہے جوئے شیر کا
وے

اس سلسلے میں /e/ کی صوتیاتی لمبائی کے بارے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اس کی مختصر آواز کو ظاہر کرنے کے لیے حرکت زیر (ـِ) سے کام لیا جاتا ہے جیسے ایک = اِک جب کہ یہی حرکت چھوٹی (ـِ اَ) کی نمائندہ ہے جیسے = مِل، دِل

مصوتوں کے طول واختصار کے سلسلے میں یہ مشاہدہ اہمیت رکھتا ہے کہ مسموع مصمتوں کے بعد مصوتہ کسی قدر طویل ہو جاتا ہے اور غیر مسموع مصمتوں کے بعد نسبتاً مختصر ہو جاتا ہے۔

اُردو کا عروض عربی الاصل ہے جسے پہلے فارسی والوں نے اپنایا، فارسی عربی کے لسانی

اثرات کے ساتھ اردو شاعری نے اس عروضی نظام کو بھی قبول کرلیا۔عربی فارسی عروض کے بعض قاعدے اردو زبان کے لہجے اور موسیقیت کے مطابق نہیں تھے، اس لیے ہمارے شاعروں کو ان میں مناسب ردّ و بدل کی ضرورت محسوس ہوئی اور نئے زحافات کا اضافہ کیا گیا(11)۔

صوتی رمزیت اور موسیقیت:

زبان کی صوتی رمزیت نقادوں' شاعروں اور ماہرینِ لسانیات کی توجہ کا مرکز رہی ہے۔زبان کے آغاز کا ایک نظریہ(12) یہ ہے کہ الفاظ اصوات کی نقلیں ہیں(13)۔ بچے مختلف جانوروں اور پرندوں کی آوازیں سنتے ہیں اوران کی طرف اشارہ کرنے کے لیے انھی آوازوں کی نقل کرتے ہیں۔اس مشاہدے سے یہ قیاس کیا گیا کہ زبانوں کا آغاز بھی اسی طریقے سے ہوا ہوگا۔لفظ سازی کے اس طریقے سے آج بھی کام لیا جاتا ہے۔اس میں شک نہیں کہ ہر زبان میں چند الفاظ ایسے مل جاتے ہیں جنھیں اس نظریے کے ثبوت میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ ایک اور نظریہ یہ ہے کہ خارجی مظاہر سے انسان کے دِل میں جذبات اور احساسات پیدا ہوتے ہیں انھیں وہ موزوں آوازوں کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔اس کی مثال ہر زبان کے فجائیے ہیں(14)۔ان نظریات کے خلاف بہت کچھ کہا جاسکتا ہے لیکن انھیں اس حد تک قبول کرنے میں تامّل نہیں ہونا چاہیے کہ اکثر زبانوں میں ایسے الفاظ موجود ہیں جو تقلیدِ صوت کے طریقے سے یا فجائی اظہار کے طور پر وجود میں آئے۔ یہ نظریے ہماری توجہ زبان کی صوتی رمزیت کی طرف مبذول کراتے ہیں۔اس نقطۂ نظر سے جب ہم زبان کی اصوات کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ بعض الفاظ کا سماعی تاثر معانی سے پیدا ہونے والی کیفیات سے مطابقت رکھتا ہے چناں چہ Bloom Field کا خیال ہے کہ انگریزی میں لاحقہ ''ash'' کی آواز ایک سریع اور پُر تشدد حرکت کو ظاہر کرتی ہے(15)۔اُردو میں اس کے مماثل کیفیت ہندی الفاظ میں ر،ڑ کی مختتم صوت سے پیدا ہوتی ہے جیسے توڑ پھوڑ' اکھاڑ پچھاڑ' موڑ' دوڑ' ماردھاڑ چیر پھاڑ' وغیرہ۔ فرانسیسی شاعر(Rimbaud) نے اپنی ایک نظم(Les Voylles) میں ہر مصوتے کو ایک الگ رنگ سے تعبیر کیا ہے:

You vowels, 'A' the black, white'E' green'U' blue 'O'

Someday will I reveal your hid nativities.

گیبلنس (Gablins) نے بھی رنگوں کی رمزیت پر اپنے خیالات ظاہر کیے

ہیں۔ مثلاً وہ نیلے رنگ کو گہرائی، راز اور فاصلے کا رمز قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں نارنجی رنگ' جنگ اور سبز رنگ فطرت کی پرستش کی علامت ہے(16)۔آئرستان کے صوفی شاعر نے بھی مختلف تصوّرات رنگوں اور اشکال سے اصوات کی مطابقت اپنے وجدان کے ذریعے معلوم کرنے کی کوشش کی (17)۔

صوتی رمزیت کا انحصار ایک طرف کسی زبان کے بولنے والوں کی تہذیبی روایات ان کے ماحول' معاشرت' مزاج اور عادات واطوار پر ہوتا ہے جن کی متابعت میں الفاظ کے ذریعے یہ صلاحیت پیدا ہوجاتی ہے کہ وہ اپنی اصوات سے خاص کیفیات کی بازآفرینی کریں۔ دوسری طرف ان کیفیات سے اثر قبول کرنے کا دارومدار شاعر اور قاری کی نفسیاتی شخصیتوں پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوتی رموز عالمگیر زبان نہیں بن سکتے۔ مثال کے طور پر اردو کی کوز آوازوں کا آہنگ فارسی یا عربی (جن کی اصوات سے پیوندکاری کی گئی ہے) سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کئی صدیوں کے تجربات کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اب کہیں جاکر یہ اصوات اُردو شاعری کے مزاج میں رَچ بس گئی ہیں اور ان کی موجودگی اُردو بولنے والوں کے ذوقِ سماعت کو کسی طرح دھکا نہیں پہنچاتی۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان کا تکرار اردو شاعری میں اب بھی بہت کم ہے۔ اُردو شاعر ان سے بالعموم اجتناب کرتا ہے اور یہیں سے انتخاب و فرہنگِ شعر کی بحث آجاتی ہے۔

کسی زبان کی صوتی ہیئت اس کی غنائی صلاحیت کے مطابق ہوتی ہے۔ اصوات شعر میں بنیادی ربطِ مفہوم کے ذریعے قائم ہوتا ہے اور ان کے اجتماع سے خاص آہنگ تشکیل پاتا ہے جو شاعر کے جذباتی آہنگ کا صوتی عکس ہوتا ہے۔ '' بہترین الفاظ کے بہترین استعمال کا نام شاعری ہے''۔ اس تعریف کا اطلاق صوتی ہیئت پر بھی اِتنا ہی ہوتا ہے جتنا کہ لفظ کے مفہوم پر۔ اسی وجہ سے فنِ شعر میں صوتی اعتبار سے الفاظ کے انتخاب اور ان کی تنظیم کو اہمیت دی جاتی ہے۔

ہر زبان کی شاعری میں ایسی بہت سی صنائع ملتی ہیں جن کا مقصد صوتی ہیئت کو بہتر بنانا اور غنائیت پیدا کرنا ہے۔ انگریزی میں سرحرفی صنعت (Alliteration) اور تجنیسِ صوتی (Assonence) ایسی ہی صنعتیں ہیں۔ سرحرفی صنعت میں مختلف الفاظ ایک ہی صوت سے شروع ہوتے ہیں۔ تجنیسِ صوتی کی بنیاد ہم آوازی اور قافیہ بندی پر ہے۔ ان صنائع سے شعر

میں اصوات کی تکرار واقع ہوتی ہے اور شعر کی غنائیت میں اضافہ ہوتا ہے۔خاص خاص اصوات کی تکرار سے کبھی صوتی رمزیت اور ایمائیت پیدا ہوتی ہے۔ انگریزی میں کیٹس (Keats) نے اپنے شعری آہنگ میں تکرارِ اصوات سے خاص طور پر کام لیا ہے(18)۔اردو میں بھی بہت سی لفظی اور معنوی صنعتوں کا تعلق کلی یا جزوی طور پر اصوات کی ترتیب' تکرار اور تنظیم سے ہے۔ مثلاً ردّ العجز علی الصدر' تجنیس' عکس' قلب' تکریر وغیرہ۔ اردو میں فانؔی چند ایسے شاعروں میں سے ایک ہیں جنھوں نے تکرارِ الفاظ اور تکرارِ اصوات سے اپنے شعری اسلوب اور آہنگ کی تشکیل میں خاص طور پر مدد لی ہے۔ اگلے اوراق میں ہم فانؔی کے انتخابِ اصوات اور ان کی تکرار و تنظیم کا جائزہ لیں گے۔

انتخابِ اصوات شاعر کا بالکلیہ ارادی فعل نہیں ہوتا کیوں کہ وہ محض اصوات کو جوڑ کر اپنا نغمہ نہیں بُن سکتا۔ بعض اصوات شاعر کو زیادہ مرغوب ہوتی ہیں۔ وہ اِس کے سامنے خاص رنگوں کا لباس پہنے جلوہ گر ہوتی ہیں۔ شاعر غیر شعوری طور پر ایسے الفاظ کو ترجیح دینے پر مائل رہتا ہے جن میں یہ اصوات زیادہ ہوں۔ شاعر کا ذخیرۂ الفاظ' اس کے اظہار کی مخصوص عادتیں، اس کے جملوں کی نحوی ساخت، اس کے تجربات اور جذبات کی نوعیت' صنف یا اصناف کی روایات اور کئی عوامل ہیں جو انتخابِ اصوات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ شاعر کا اسلوب اصوات کی خارجی ہیئت ہی سے ظاہر ہوتا اور پہچانا جاتا ہے۔

فانؔی کی شاعری اپنے ارتقائی مدارج میں بتدریج بدلتے ہوئے اسالیب کی مشترک خصوصیات کے ساتھ ایک مجموعی سماعی تاثر رکھتی ہے جسے ہم فانؔی کا رنگ سخن کہہ سکتے ہیں۔ اس رنگِ سخن اور پھر ہر دَور کی شاعری کی بعض جداگانہ صوتی خصوصیات کو دریافت کرنے کے لیے ہم سب سے پہلے مصمتوں کا جائزہ لیں گے۔

فانؔی کی شاعری میں مختلف قسم کے مصمتوں کے تناسب کا اندازہ لگانے کے لیے ہر دور کے کلام سے سو،سو اشعار لے کر ان کا تجزیہ کیا گیا۔ ان اشعار میں مخارج اور ادائیگی کے اعتبار سے مصمتوں کا فی صد تناسب اور ہر دور میں اس تناسب میں جو فرق پایا گیا اس کی تفصیل ذیل میں پیش کی جاتی ہے۔

مصمتے بہ لحاظ مخارج

نوع مصمتہ	دورِ اول	دورِ دوم			دورِ سوم				
	فی صد تناسب	فی صد تناسب	دور اول کے فیصد تناسب کے مقابلے میں		فی صد تناسب	دور دوم کے فی صد تناسب کے مقابلے میں		دور اول کے فی صد تناسب کے مقابلے میں	
			اضافہ	کمی		اضافہ	کمی	اضافہ	کمی
دولبی	15.2	14.4	-	0.8	15.5	1.1	-	0.3	-
لب دندانی	3.0	4.0	1.0	-	3.5	-	0.5	0.5	-
دندانی	12.1	14.3	2.2	-	12.8	-	1.5	0.7	-
لثوی	29.9	30.9	1.0	-	31.3	0.4	-	0.4	-
کوز	1.0	1.2	0.2	-	0.7	-	0.5	-	0.3
حنکی	10.0	9.4	-	0.6	10.2	0.8	-	0.2	-
غشائی	13.2	12.2	-	1.0	12.2	-	-	-	1.0
لسانی	1.8	1.3	-	0.5	1.3	-	-	-	1.5
تجروی	2.5	2.3	-	0.2	2.2	-	0.1	-	0.3
حلقی	11.3	10.0	-	1.3	1.3	0.3	-	-	1.3
بندشی	39.1	39.7	0.6	-	39.1	-	0.6	-	-
انفی	15.7	16.1	0.4	-	17.1	1.0	-	1.4	-
پہلوی	27.4	27.0	-	0.4	25.7	-	1.3	-	1.7
تھپک دار کوز	9.7	9.6	-	0.1	9.8	0.2	-	0.1	-
ارتعاشی	0.3	0.4	0.1	-	0.3	-	0.1	-	-
صفیری	4.4	4.6	0.2	-	4.4	-	0.2	-	-
نیم مصوتہ	3.4	2.6	-	0.8	3.6	1.0	-	0.2	-

مندرجہ بالا تجزیے سے فانؔی کی شاعری کے صوتی پرت کے بارے میں چند اہم نتائج سامنے آتے ہیں اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ:

1۔ فانؔی کی شاعری میں مخارج کے اعتبار سے سب سے زیادہ لثوی اور دولبی اور ادائیگی کے اعتبار سے بندشی، پہلوی اور پھر انفی مصمتے استعمال ہوئے ہیں۔

2۔ مخارج کے اعتبار سے کوز اور ادائیگی کے اعتبار سے ارتعاشی صوت کا تناسب سب میں کم ہے۔

3۔ دورِ اول کے مقابلے میں دورِ دوم میں بہ لحاظ مخارج لب دندانی اور کوز اور ادائیگی کے اعتبار سے ارتعاشی صوت کے تناسب میں نمایاں اضافہ ہوا ہے جب کہ بہ لحاظ مخارج حلقی حنجر وی اور لہاتی اور بہ لحاظ ادائیگی نیم مصوتہ کے تناسب میں قابلِ لحاظ کمی ہوئی ہے۔

4۔ دورِ دوم کے مقابلے میں دورِ سوم میں مخارج کے اعتبار سے لب دندانی' دندانی اور کوز، ادائیگی کے اعتبار سے ارتعاشی صوت کے تناسب میں واضح کمی واقع ہوئی ہے۔

5۔ دورِ سوم میں دورِ اول کے مقابلے میں بہ اعتبار مخرج لب دندانی اور بہ لحاظ ادائیگی انفی مصمتے کے تناسب میں اضافہ اور مخارج کے لحاظ سے کوز' لہاتی' حنجر وی اور حلقی مصمتوں کے تناسب میں کمی نمایاں ہے۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں کے خیال کے مطابق: '' غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی الفاظ میں حروفِ علّت (مصوتوں) کی بہتات ہوگی ۔حروفِ علت کے بعد ترجیح حروفِ صحیح (مصمتے) کو دی جائے گی اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر 1/3 سے زیادہ نہیں ہوگا''۔ فانؔی کی شاعری میں ہر دور کے جن اشعار کا تجزیہ کیا گیا ان میں مسموع مصمتوں اور مجموعی طور پر مسموع اصوات کا تناسب بہ بطورِ ذیل معلوم کیا گیا۔

	غیر مسموع مصمتے	مسموع مصمتے	مسموع اصوات
دورِ اول	45.6%	54.4%	76.1
دورِ دوم	42.6%	57.4%	79.5
دورِ سوم	42.2%	57.8%	72.9

اس تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ کسی دور میں بھی غیر مسموع اصوات کا تناسب 1/3 سے زیادہ نہیں رہا بلکہ قریب 1/4 یا اس سے بھی کم رہا ہے۔

انفرادی طور پر جو مصمتے فانؔی نے کلام میں سب سے زیادہ استعمال ہوئے ہیں، کثرت اندراج کے اعتبار سے انھیں حسبِ ذیل طریقے سے تین درجوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

	دورِ اول	دورِ دوم	دورِ سوم
1۔	ہ ک ر	ہ ر ک	ہ ک ر
2۔	م ن ت ل	ن م ت د	ن م ت د
3۔	س د ب ش	س ل ب ج	س ل ب ی ج

انفرادی طور پر مصمتے /ہ/ /ک/ /ر/ اور /ن/ فانی کے کلام میں سب سے زیادہ آئے ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ یہ مصمتے ہماری زبان کے کثیر الاستعمال کلموں اور حروف کا جزو ہیں۔ /ک/ امدادی فعل ''کرنا'' کے علاوہ بہت سے حروف، تمیزی کلموں، ضمائر اور صفات میں آتا ہے جیسے: کہ، کا، کی، کے، کب، کیوں، کیا، کون، کس، کبھی، کوئی، کچھ، کم وغیرہ۔ مصمتہ /ہ/ ''کرنا'' کے بعد بہت زیادہ استعمال میں آنے والے افعال ناقص اور امدادی افعال ''ہونا'' اور ''رہنا'' کا جزو ہے۔ بعض کثیر الاستعمال فجائیوں میں بھی اس مصمتے کا اندراج ہوا ہے جیسے: آہ، اوہ!، ہا!، ہائے!، ہے ہے!، اس کے علاوہ ہم، ہاں، ہی، نہیں، ہر، کہاں، کہیں، جیسے حروف اور کلموں کا جزو ہونے کی وجہ سے بھی اس صوت کی زیادہ تکرار ہوتی ہے۔ مصمتہ /ر/ ''کرنا''، ''رکھنا''، ''رہنا'' کے علاوہ اردو زبان میں بہت زیادہ استعمال ہونے والے حروف اور کلموں: ''اور''، ''اگر''، ''مگر''، ''پر''، ''ورنہ''، ''پھر'' اور حالتِ اضافی میں ضمائر شخصی میرا، میرے، میری، ہمارا، ہمارے، ہماری وغیرہ کا جزو ہے۔ کسی شاعر کے کلام میں ان مصمتوں کے تناسب میں کمی یا زیادتی کا انحصار اس کے اسلوب اور انتخابِ الفاظ پر ہوتا ہے۔ فانی کی شاعری میں ایسے کلمے اور حروف زیادہ تر استعمال میں آئے ہیں جن میں یہ مصمتے پائے جاتے ہیں۔ یوں بھی فانی کو ان آوازوں سے خاص رغبت معلوم ہوتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس کا اثر غیر شعوری طور پر انتخابِ الفاظ پر پڑا ہو۔

ابتدائی دور کے کلام پر سرسری نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصمتوں /ک/ /ر/ /ہ/ اور /ر/ کا استعمال اور ان کی تکرار دوسرے مصمتوں کے مقابلے میں زیادہ ہوئی ہے۔ غزلوں میں ردیف و قوافی بھی ایسے لائے گئے ہیں جن میں یہ مصمتے زیادہ آئے ہیں۔ عام طور پر ہر غزل میں یہ مصمتے یا ان میں کا کوئی مصمتہ زیادہ حاوی نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر اس غزل میں /ک/ /ر/ اور /ہ/ /ر/ کی اصوات زیادہ حاوی ہیں۔

کہا میں نے کہ تم چاہو تو پھر کیا ہو نہیں سکتا
تو بولے سچ ہے لیکن تیرا کہنا ہو نہیں سکتا

مندرجۂ ذیل مطلع کی غزل میں /ہ/ /ر/ اور /ر/ کا اندراج زیادہ ہوا ہے۔

قابلِ اعتبار ہی نہ رہا کوئی دنیا میں یار ہی نہ رہا

دوسرے اور تیسرے دور میں مصمتہ /ہ/ سب سے زیادہ مندرج ہوا ہے۔ اس

آواز میں غم اور تاسف کے اظہار کی جو صلاحیت ہے۔ اس کا فانی کو احساس بھی تھا۔ اس کا اندازہ ''عرفانیات'' کی ایک غزل کے مطلع سے ہوتا ہے۔

کیا چاہتے ہو منہ سے ''اللہ'' بھی نہ نکلے　　ارمانِ دل بقدرِ یک آہ بھی نہ نکلے

''اللہ'' کی طرح فانی کے ہاں نگاہ، گناہ، جلوہ گاہ، بے پناہ، اور حال، ناصحا، مسیحا جیسے الفاظ میں ''آہ'' اور ''ہا'' کی صوتی کیفیت ملتی ہے۔ کہیں ایسی ہی کیفیت ر ہ/ر سے پہلے یا بعد جڑواں مصوتے ـَـ ے (ai) کے اندراج سے حاصل کی ہے جو محروم، مہجور، زہر، رہ، محو، رہزن، وحدت، وغیرہ الفاظ میں محسوس کی جاسکتی ہے ''باقیات'' کی ایک غزل کے قوانی رہ، سہہ، بہہ میں ہیں اور وہ اسی صوتی کیفیت کے حامل ہیں:

موت ان کا منہ ہی تکتی رہ گئی　　جو تری فرقت کے صدمے سہہ گئے
پھر کسی کی یاد نے تڑپادیا　　پھر کلیجہ تھام کر ہم رہ گئے

ماقبل یا مابعد ر ہ/ر کے ساتھ صفیری مصمتے ر س/ر اور ر ش/ر بھی لفظ کے تاثر میں اپنی صفیریت اور آتشیت سے گہرائی اور شدت پیدا کردیتے ہیں۔ فانی کی فرہنگ شعر میں ہوش، حشر، حسرت، ہستی وغیرہ الفاظ اس خصوصیت سے مملو ہیں۔ ر ہ/ر انفی مصوتوں یا مصمتوں سے قبل آکر کبھی ''آہ'' کو ''فغاں'' سے بدل دیتا ہے۔ یہ کیفیت ذیل کے اشعار میں محسوس کی جاسکتی ہے:

کیا کہیں کیوں خاموش ہوئے ہیں سن کے تری فرقت کی خبر ہم
نالۂ دل کے جتنے تھے اجزا ہوگئے سارے درہم و برہم
شکوۂ جورِ تپاں ہم کرتے، ظاہر دردِ نہاں ہم کرتے
مانا آہ و فغاں ہم کرتے لاتے کہاں سے تجھ کو اثر ہم

تیسرے دور میں مصمتہ ر ہ/ر کا اندراج ردیفوں میں خاص طور پر ہوا ہے اور ماقبل یا مابعد لمبے مصمتوں کے ساتھ اس صوت کے پیدا ہونے والے تاثر سے کافی استفادہ کیا گیا ہے۔ ان ردیفوں کے ساتھ جہاں قافیوں میں بھی یہ مصمتہ لایا گیا ہے اور صدر، ابتدا یا حشو میں اس کی تکرار ہوئی ہے تو سرد آہوں کی وہ کیفیت پیدا ہوگئی ہے جس کی طرف ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اپنے مقالے ''مطالعۂ شعر'' میں غالب، اقبال اور فانی کے لہجوں کا تقابل کرتے ہوئے اشارہ کیا ہے(19):

ہر سانس کے ساتھ جارہا ہوں　　میں تیرے قریب آرہا ہوں

تیرے غم میں تباہ ہوتی ہے زندگی روبراہ ہوتی ہے

دلِ فانؔی کی تباہی کو نہ پوچھ الم ِ لامتناہی کو نہ پوچھ

فانؔی کی فرہنگِ شعر میں یہ مصمتہ عام طور پر اپنے اِردگرد غیر مسموع اور انفی' پہلوی یا صفیری آوازوں یا لمبے اور کبھی انفی مصمتوں کے ساتھ آیا ہے۔ مثلاً: ہستی' حشر' حسن' حاصل حرم' حسرت' ہوش' راحت' محفل' تہمت' ساحل' رحمت' لہو' الٰہی' گناہ' پناہ' گواہ وغیرہ:

غیر مسموع ہکار آوازوں کا تاثر بھی ر ہ/ر کی کیفیت سے قریب تر ہے۔ ان مصمتوں سے بننے والے الفاظ فانؔی کے کلام میں بار بار آتے ہیں جیسے پھر' کچھ' دیکھا' پوچھ' وغیرہ:

وعدہ پھر اب کے بار کرکے چلے پھر تم امیدوار کرکے چلے
اس نے دیکھا ہے شام کا منظر جس نے دیکھی ہے بےکسوں کی شام

چند غزلوں کی ردیفوں میں ان اصوات کے اندراج سے شعر کے داخلی تاثر کو اُبھارنے میں مدد لی گی ہے:

ستمِ گردشِ ایام اُٹھا ہر سحر اُٹھ کے غمِ شام اُٹھا
تم جسے در سے اُٹھا دیتے تھے آج دنیا سے وہ ناکام اُٹھا

ر'ک/ر اگرچہ بندشی مصمتہ ہے لیکن ماقبل مصوتے کے ساتھ ساکن ر'ک/ر لفظ کے درمیان اور آخر میں کم آیا ہے۔ متحرک ہونے کی وجہ سے اس مصمتے کے اندراج سے اشعار کی روانی اور صوتی بہاؤ میں رکاوٹ پیدا نہیں ہوئی ہے۔ دوسرے دور کی شاعری میں استفہامیے ''کیا'' اور ''کیوں'' بہ کثرت لائے گئے ہیں جن میں ر'ک/ر کی آواز نیم مصوتہ ری/ر سے مخلوط ہوکر ادا ہوتی ہے۔ دوسرے استفہامیوں ''کہاں'' اور ''کس'' کے علاوہ ضمیر: ''کس'' اور فعل ''کہنا'' کے مختلف صیغوں میں ر'ک/ر کی صوتی کیفیت بعد کے صفیری مصمتے ر ہ/ر یا ر س/ر سے اثر پذیر ہوتی ہے۔ ر'ک/ر سے بننے والے استفہامیوں نے فانؔی کی شاعری میں طنز کی ایک زیریں لہر دوڑا دی ہے اور یہ طنز فانؔی کے لہجے کا جزو بن گیا ہے:

مجھ کو مرے نصیب نے روزِ ازل نہ کیا دیا دولتِ دو جہاں نہ دی اک دلِ مبتلا دیا
اب مری لاش پر حضور موت کو کوستے تو ہیں آپ کو یہ بھی ہوش ہے کس نے کسے مٹا دیا؟
کیوں خونِ دل! لگی ہی رہے گی جگر میں آگ؟ اے ننگِ عاشقی! تری غیرت کو کیا ہوا؟

دل کو اِس طرح ٹھہر جانے کی عادت تو نہ تھی ۔۔۔ کیوں اجل! کیا مرے نامے کا جواب آتا ہے!
ترکِ اُمید بس کی بات نہیں ۔۔۔ ورنہ اُمید کب برآئی ہے!

ماقبل مصوتے کے ساتھ ساکن مصمتہ رک ر جہاں مندرج ہوا ہے اکثر صورتوں میں لفظ کی صوتی کیفیت مفہوم کی ترجمان بن گئی ہے اس کی عمدہ مثال ''باقیاتِ فانی'' کی ایک غزل کے مندرجۂ ذیل اشعار ہیں۔ قوانی میں ساکن رک رمندرج ہے اور ان کی ادائیگی میں ماقبل کے مصمتے رک ر سے ٹکرا کر بج اٹھتے ہیں۔ اس طرح پیدا ہونے والی ہر آواز اپنے لفظ کے مفہوم کی ایک صوتی تصویر پیش کرتی ہے۔ ان قافیوں کے استعمال سے فانی کے معجزۂ فن کا کمال ظاہر ہوتا ہے:

متاعِ جلوہ تحیر ہے، مجھ کو سکتا ہے ۔۔۔ دل آئینہ ہے کہ منہ آئینے کا تکتا ہے
وہ دل میں ہوک سی اُٹھی، وہ مجھ کو ہوش آیا ۔۔۔ وہ درد جس کی دوا تو ہے پھر چمکتا ہے
اجل بس ایک ہی کانٹا نکال کر چل دے ۔۔۔ ٹھہر کہ خارِ تمنا ابھی کھٹکتا ہے
حدودِ غم سے غمِ عشق بڑھ چلا فانی ۔۔۔ وہ جامِ عمر کہ لبریز تھا چھلکتا ہے

تیسرے دور میں مصمتہ رک رکا تناسب دوسرے دور کے مقابلے میں کم ہے۔ یہ فرق فانی کے کلام میں اظہارِ جذبات کے طریقے اور لہجے کی تبدیلی کی نشان دہی کرتا ہے۔ ساکن مصمتہ رک ربہت کم مندرج ہوا ہے البتہ دو ایک غزلوں کے ردیف وقوافی میں اس کی صوتی رمزیت سے فائدہ اٹھایا گیا ہے:

ظلم اور بھی اے فلک رہا ہے کوئی ۔۔۔ پھر ظلم کی راہ تک رہا ہے کوئی
کب تک مری سمت بے نیازانہ نگاہ ۔۔۔ اے حسن! یہ وضعِ خود پسندی کب تک

مصمتہ ررر کا اندراج ہر دور میں قریب قریب یکساں رہا ہے اور رہ ر یا رک ر کے بعد سب سے زیادہ مندرج ہوا ہے۔ یہ مصمتہ فانی کے کلام میں اضطراب، اضطرار، حرکت اور تکرار کی صوتی ترجمانی کرتا ہے۔ اکثر اشعار میں جہاں حالیہ معطوفہ بہ طورِ تمیز' کی علامت ''کر'' کا جزو بن کر آیا ہے، فعل کی باز آفرینی کرتا ہے۔ ررر کا ارتعاش تیز ہو تو یہ آواز کانوں کو بھلی نہیں معلوم ہوتی۔ ررر ساکن ہو اور اس کے قبل چھوٹا مصوتہ آئے تو یہ صوت زیادہ مرتعش ہو جاتی ہے۔ فانی کے کلام میں ررر کا اندراج سب سے زیادہ ماقبل مصوتے: ـَ (a) کے ساتھ ہوا ہے لیکن اس مصمتے پر انھوں نے بہت کم اور صرف ضرورتاً زور دیا ہے۔ ررر کے

ارتعاش کو کم کرنے کے لیے وہ کبھی اضافت دے کر اسے متحرک کر دیتے ہیں اور کبھی شعر میں الفاظ کی نشست ایسی رکھتے ہیں کہ زبان ٫٫ر٬٬ کے مخرج کو چھو کر گزر جاتی ہے:

میں ندامت جان کر خوش ہوں یہ منظر دیکھنا
وہ مجھے تڑپا کے تیرا پھر نہ مڑکر دیکھنا

اس شعر میں ''کر'' اور ''منظر'' کی ٫٫ر٬٬ زیادہ مرتعش نہیں ہے۔اس کے مقابلے میں ''پھر'' میں کی ٫٫ر٬٬ بہت مرتعش ہے اور تکرار کے مضمون کو نمایاں کر رہی ہے۔اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ جہاں وہ اس مصمتے پر زور دے کر کوئی بات پیدا کرنا چاہتے ہیں تو لفظ کو شعر میں ایسے مقام پر رکھتے ہیں کہ ٫٫ر٬٬ کا ارتعاش بڑھ جائے:

ع: مر کر مریضِ غم کی وہ حالت نہیں رہی
ع: ہر لمحۂ حیات رہا وقفِ کارِ شوق
ع: ذرّہ،ذرّہ تربتِ فانی کا شیون جوش ہے

جن الفاظ میں ٫٫ر٬٬ سے قبل لمبے مصوتے آئے ہیں ان کی نشست بھی عام طور پر ایسی رکھی گئی ہے کہ ٫٫ر٬٬ زیادہ مرتعش نہ ہونے پائے اور خوش آہنگی متاثر نہ ہو البتہ کسی کیفیت کے صوتی اظہار کے لیے ان مصمتوں کے ساتھ بھی ٫٫ر٬٬ پر نہ صرف زور دیا گیا ہے بلکہ کہیں کہیں اسے مکرّر لایا گیا ہے مثلاً اشعارِ ذیل میں ٫٫ر٬٬ کے ارتعاش سے بے قراری کی کیفیت نمایاں ہو گئی ہے:

خدا کی مار جو اب دِل پہ اختیار رہے | بہت قرار کے پردے میں بے قرار رہے
سکونِ موت مری لاش کو نصیب نہیں | رہے مگر کوئی اتنا نہ بے قرار رہے

ساکن ٫٫ر٬٬ سے قبل لمبے مصوتے ٫٫و٬٬ (u) کے اندراج سے جو کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ ساکن ٫٫ر٬٬ سے قبل لمبے مصوتے ٫٫آ٬٬ (a) کے اندراج سے پیدا ہونے والی کیفیت سے مختلف ہے۔تیسرے دور میں فانی نے ٫٫و٬٬ کی افتادگی' عجز اور ضبط کو ٫٫آ٬٬ کی ایستادگی' شکوے اور احتجاج پر ترجیح دی ہے۔تیسرے دور میں اختیار' قرار وغیرہ قوافی دوسرے دور کے مقابلے میں کم غزلوں میں لائے گئے ہیں اور نور' طور' مجبور جیسے الفاظ زیادہ استعمال ہوئے ہیں اور قافیوں میں بھی زیادہ لائے گئے ہیں جب کہ دوسرے دور کی غزلوں میں یہ قوافی نہیں ملتے۔اشعارِ ذیل میں ایسے الفاظ اور قوافی سے آہنگ اور لہجے میں جو کیفیت پیدا ہوئی ہے ملاحظہ کیجیے:

وہ ہی وہ ہیں مگر ظہور نہیں | اس طرح دور ہیں کہ دور نہیں

ہم موت بھی آئے تو مسرور نہیں ہوتے مجبورِ غم اتنے بھی مجبور نہیں ہوتے

میری نظر کی آڑ میں ان کا ظہور تھا اللہ ان کے نور کا پردہ بھی نور تھا

/ر/ کے وہ صوتی تاثرات بھی جو صفیری مصمتوں کی قربت سے اُبھرتے ہیں۔ تیسرے دورِ کی شاعری میں زیادہ ملیں گے۔ ''رہنا'' اور ''ہونا'' کی مدد سے بننے والے مرکب افعال میں /رہ/ کی قربت نے /ر/ کی صوتی کیفیت کو کافی متاثر کیا ہے۔ امدادی فعل ''کرنا'' کے صیغۂ امر سے بننے والی ردیفیں تیسرے دور میں کم ہیں اور وہ بھی ساکن صفیری مصمتوں یا ہکار مصمتوں کے ساتھ اس طرح آئی ہیں کہ ان میں /ر/ کا ارتعاش کم ہو گیا ہے:

ع: ہجر میں مسکرائے جا دِل میں اسے تلاش کر

ع: ہر تبسم کو چمن میں گریہ ساماں دیکھ کر

حزن و ملال کے اظہار کے لیے شاعروں نے انفی مصمتوں اور مصوتوں کی صوتی کیفیت سے بالعموم استفادہ کیا ہے۔ رونے اور کراہنے میں آوازیں انفیائی ہو جاتی ہیں۔ سانسیں لمبی اور ان کی رفتار سست ہوتی ہے۔ چیخنے اور دھاڑ مار کر رونے کی صورت اور ہے۔ فانی کے کلام میں /رہ/، /ر/ اور /رک/ کے بعد انفی مصمتے سب سے زیادہ آئے ہیں لیکن اشعار میں ان کا اندراج زیادہ تر اس طرح نہیں ہوا ہے کہ ہم فانی کے لہجے کو بین اور سوز سے موسوم کریں۔ دورِ دوم کے آغاز میں جب وہ لکھنؤ کے مرثیت زدہ غزل گو شاعروں سے متاثر تھے، چند غزلوں میں یہ لہجہ ضرور سرایت کر گیا ہے۔ ''مآلِ سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ'' والی غزل اس رنگِ سخن کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس غزل میں 17 فی صد انفی مصمتے اور 6 فی صد انفی مصوتے ہیں۔ ان کے حزنیہ تاثر کو پچھلے مصوتے ـُ (u) اور a_ ـُ و (o) دوبالا کر رہے ہیں لیکن غزل میں بین کی اصل کیفیت بحر کے انتخاب، لمبے مصوتے ـے (a) کے اندراج اور خاص طور پر ''آ'' اور ''اؤ'' (سرکاؤ، جاؤ) کے اجتماع سے پیدا ہوئی ہے۔ ذیل کے شعر میں مصوتوں اور مصمتوں کی ترکیب و ترتیب پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی:

سنے جاتے نہ تھے تم سے مرے دن رات کے شکوے
کفن سرکاؤ میری بے زبانی دیکھتے جاؤ

مصوتے	e a e	a i e e	e u e a	e a e u
مصمتے	v k s kt	r n d r m	s m t th n	t j n s
مصوتے	0 a e	e i a a	e i e o	a a a a
مصمتے	j th kh	d n b z	b r m	kr sn FK

دونوں مصرعوں میں ہر رکن لمبے مصوتے پر ختم ہو رہا ہے جس کی وجہ سے بین کا لہجہ شروع سے آخر تک قائم ہے۔ یہ غزل اتنی مشہور ہوئی کہ فانی کی شاعری کے بارے میں ایک غلط تصور ذہنوں میں بیٹھ گیا ہے جس سے اچھے بھلے نقاد بھی محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ حالاں کہ یہ واسوختی انداز خود فانی کو ناپسند تھا۔ ان کے بعض ملنے والوں اور دوستوں کا بیان ہے کہ کوئی شخص ان کے آگے اس غزل کی تعریف کرتا تو وہ خفت سی محسوس کرتے۔ فانی نے انفی مصمتوں کی حزن انگیزی سے استفادہ کیا ہے لیکن دوسرے انداز سے۔ محرومی اور یاس کے مضامین وہ شعر میں اس طرح باندھتے ہیں کہ کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ غم و آلام کے آگے سپر انداختہ ہو گئے ہوں۔ فانی کا لہجہ زخم خوردہ ہے، شکست خوردہ نہیں ہے۔ وہ بر ملا شکایت بھی نہیں کرتے اکثر اپنے شکووں پر طنز کا پردہ ڈال دیتے ہیں۔ ان کے شکر و سپاس میں بھی ایک دبی ہوئی طنز آمیز شکایت ہوتی ہے۔ انھیں اپنی محرومی کا شدید احساس تھا جسے ان کی خودداری ظاہر ہونے سے روکتی تھی لیکن اس احساس نے لہجے کے اُتار چڑھاؤ اور صوتی سروں میں اپنے نکاس کی راہ نکال لی ہے۔ فانی کے لہجے میں شکایت' طنز' محرومی اور خودداری کی ملی جلی کیفیت انفی مصمتوں کے اِرد گرد چند خاص مصمتوں کے ساتھ زیادہ اُبھر آئی ہے۔ جیسے رہ/، رک/، ری/، رس/، رر/، /، رل/، رف/، رب/ اور ان کے علاوہ وہ آوازیں جو دندانی مصمتوں اور انفی مصمتوں کی تکرار و ترتیب سے پیدا ہوتی ہے، خاص تاثر پیش کرتی ہیں۔ اس اعتبار سے فانی کے کلام میں دو لبی مصمتوں (بہ شمول انفی رم/) کے تناسب میں بتدریج کمی اور اس کے مقابلے میں دندانی مصمتوں اور لثوی انفی مصمتہ رن/ کے تناسب میں بتدریج اضافے کا میلان اہمیت رکھتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے شورِ فغاں رفتہ رفتہ دکھے ہوئے لہجے میں تحلیل ہوتا جا رہا ہے۔ یہ لہجہ سب سے پہلے "باقیاتِ فانی" کی ایک غزل میں سنائی دیتا ہے جو اس وقت کی یادگار ہے جب کہ وہ دل اور دنیا سب کچھ لٹا چکے تھے۔ آبا و اجداد سے ورثے میں ملی ہوئی حویلی سود در سود قرض کی ادائیگی کے سلسلے میں بر سرِ نیلام

تھی (20)۔ اس غزل کے مندرجۂ ذیل اشعار میں لثوی ر/ن ر کے علاوہ مسموع دندانی مصمتوں کا اندراج خاص طور پر قافیے سے قبل اور بعد قابلِ توجہ ہے۔ بندشی دندانی آواز ر/د ر سے لہجے میں گہرائی پیدا ہوگئی ہے۔ ر/د ر کی بہ جائے غیر مسموع دندانی مصمتہ ر/ت ر کی تکرار ہوتی تو لہجے میں یہ بات پیدا نہ ہوسکتی تھی:

جس قدر چاہیے جلوے کو فراوانی دے ۔۔۔ ہاں نظر دے تو مجھے فرصتِ حیرانی دے
ترجمانِ غمِ دل، رنگِ شکستہ ہے نہ آہ ۔۔۔ کون اس عہد میں اب دادِ زباں دانی دے
اپنے دیوانے پہ اتمامِ کرم کر یارب ۔۔۔ در و دیوار دیے اب انھیں ویرانی دے

دورِ سوم کے آغاز میں انفی مصمتوں میں کافی اضافہ ہوا ہے۔ ''وجدانیاتِ فانی'' میں ان کا تناسب کسی قدر کم ہوا ہے لیکن مجموعی طور پر یہ مصمتے دورِ اول اور دورِ دوم کے مقابلے میں زیادہ مندرج ہوئے ہیں۔ ان مصمتوں کے ساتھ بننے والی جس لفظیات میں اختتامی مصمتہ ر/ن ر سے قبل اور بعد مصوتہ آ (a) کا اندراج ہوا ہے عرفان و مستی کے مضامین اور ان کیفیات کے صوتی اظہار کا خاص وسیلہ بن گئی ہے جیسے پروانہ' دیوانہ' میخانہ' بت خانہ وغیرہ۔ ساکن انفی مصمتوں سے قبل مصوتہ آ (a) اور ے (a) کے اندراج نے جو لفظیات بنائی ہے اس کا استعمال فانی کے کلام میں زیادہ تر وارداتِ قلبی کی ترجمانی اور سوز و گداز کے اظہار میں مد ہوا ہے: عام' کام' جام' الزام' پیغام' پشیمان' آسان' احسان' غم' دم' برہم' ماتم' عالم' کرم' دامن' رہزن' دشمن' مدفن وغیرہ۔ خاص طور پر قافیوں میں ان لفظیات کا استعمال ساری غزل کے آہنگ پر اثر انداز ہوا ہے۔ فانی نے ایسے الفاظ بھی کافی تعداد میں استعمال کیے ہیں جن کے آغاز یا درمیان میں انفی مصمتے آئے ہیں۔ ان الفاظ کا آہنگ اور صوتی کیفیت غیر انفی مصمتوں سے بننے والے الفاظ کے آہنگ اور ان کی صوتی کیفیت سے بہت مختلف ہے۔

ر/د ر ایک روشن مصمتہ ہے۔ اس کے اندراج سے فانی کے کلام میں دولبی اور انفی مصمتوں کی حزنیہ کیفیت معتدل ہوگئی ہے اور سُر اُونچے اور بلند ہوگئے ہیں۔ خود اس مصمتے کی کیفیت آس پاس کے مصمتوں اور مصوتوں کے اثر سے بدلتی گئی ہے۔ یہ مصمتہ جن حلقی مصمتوں کے ساتھ آکر نشاط اور مستی کی کیفیت پیدا کرتا ہے جہاں لثوی مصمتوں اور انفی مصوتوں کے ساتھ آیا ہے خاص غنائیت پیدا ہوگئی ہے۔ جن الفاظ کے آخر میں ساکن ر/د ر

کا اندراج فانی کے کلام میں جن مختلف صورتوں میں ہوا ہے اس کا اندازہ ذیل کے انتخابِ الفاظ سے ہوسکتا ہے۔

وسعت، دشوار، دشنہ، دریا، داد، دامن، دور، دوش، دیر، دنیا، درماں، دید، وحدت، زندگی، مدفن، عدم، تقدیر، مستمندی، درد، فرد، سرد، وجود، نمود، تاکید، تمہید، شہید، اُمید، شاد، یاد، بیداد، فریاد، صیاد وغیرہ۔

غیر مسموع دندانی مصمتہ رت ر بہت ہی لطیف خوش گوار صوتی کیفیت رکھتا ہے۔ ''صفیری'' اور ''انفی'' مصمتوں، نیم مصوتہ ری ر اور مصمتہ ررر کے ساتھ خاص ہم آہنگی رکھتا ہے۔ فانی کے کلام کے صوتی آہنگ میں وحشت، حسرت، رخصت، حیرت، راحت، فرصت، صورت، تہمت، حکایت، گلستاں، داستاں، آستیں، قیامت، امانت، تصویر، تمنا، تسکین، تیور، تشنہ لبی، تنہائی، تاثیر، شکست، مست جیسے الفاظ نے نمایاں حصہ لیا ہے۔

تیسرے دور کی شاعری میں مصمتوں کا تناسب پہلے اور دوسرے دور کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے اور صفیری مصمتوں میں بھی کسی قدر کمی واقع ہوئی لیکن تیسرے دور کے ذخیرۂ الفاظ پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ مصوتوں کے مقام پر صفیری مصمتے زیادہ مندرج ہوئے ہیں اور ان کی وجہ سے شعر کی روانی کم نہیں ہونے پائی۔ صفیری مصمتوں میں سب سے زیادہ رہ ر اور اس کے بعد رس ر کا اندراج ہوا ہے اور ان مصمتوں نے فانی کی آواز کو کسی حد تک ہکاری اور صفیری بنادیا ہے۔ رس ر کے اندراج کی بہت سی مثالیں رہ ر، رک ر، ررر اور دیگر مصمتوں کی لفظیات کے سلسلے میں گزر چکی ہیں۔ مزید چند الفاظ ملاحظہ کیجیے۔ سرکار، سوز، سنگ، سادگی، سلسلہ، ساقی، سلامت، ساز، سعی، سرمایہ، سراغ، سائل، آس، یاس، حواس، احساس، فردوس، فصل، قصور، جستجو، حسن، اسرار، تسلیم، مسیحانفسی، وسوسہ، افسردہ، وابستہ، شکستہ، آنسو، زیست، تصور، آستانہ وغیرہ۔

فانی کی شاعری میں صوتی آہنگ میں پہلوی مصمتہ رل ر کو بھی منفرد مقام حاصل ہے۔ یہ مصمتہ بہ اعتبارِ تناسب نہ بہت زیادہ مستعمل ہوا ہے اور نہ بہت کم لیکن اس مصمتے کا اندراج ردیف وقوافی میں بہ کثرت ہوا ہے۔ قافیوں کے آخر میں ساکن مصمتہ رل ر ماقبل چھوٹے مصوتے کے ساتھ زیادہ تر لایا گیا ہے جس سے آخری تال ایک ضرب کے ساتھ سنائی دیتی ہے ان قوافی میں آنے والے چند الفاظ یہ ہیں: دل۔ محفل۔ مل۔ بسمل، قابل، محمل،

مقابل، باطل، قاتل، غافل، کامل شامل، حاصل، سنبھل، مچل، ڈھل، نکل، چل، بدل، ٹل، مل، وغیرہ۔ بعض قوافی، میں ساکن مصمتہ رل ر ماقبل لمبے مصوتے کے ساتھ آیا ہے اور وہاں اس کی صوتی کیفیت مختلف ہوگئی ہے۔ جیسے = حال، خیال، جمال، ملال، انفعال، سنبھال، مآل، مثال، زوال، محال، دلیل، کفیل، سبیل، تشکیل، میل، ڈھیل۔ طویل، ردیفوں میں یہ کہیں ساکن اور کہیں متحرک ہے۔: دوا سے پہلے، جدا ہونے والے، مسکرا کے چلے، زنجیر بدل جاتی ہے، آہ بھی نہ نکلے، یادِ جاناں کے لیے وغیرہ۔ ردیف وقوافی سے ہٹ کر رل ر کے ساتھ بننے والے الفاظ جو زیادہ استعمال میں آئے ہیں کچھ اس نوعیت کے ہیں = لب' لذت' لطف' للّلہ' لنگر' لاگ' لاش' لازم' لاکھ' التزام' التفات' التجا' اللہ' عالم' الم' علم' ظلم' فلک' جھلک' پلک' دلکش' دلچسپ' دل سوزی' دل نوازی' جلوہ' گلستان' گلزار' تلقین' خلوت' مرحلہ' شعلہ' نالہ' گلہ' سلسلہ' لاعلاج' ہلاک' تلافی' سلامت' گلابی' تجلی' گلی' تسلی' فصل' عقل' اہل' دخل' زلف' قلب' خلق' وغیرہ ان کے علاوہ مختلف افعال جلانا' پلانا' بھلانا' لٹانا اور خاص طور پر امدادی افعال لینا' چلنا اور نکلنا کے ساتھ یہ مصمتہ زیادہ مستعمل ہوا ہے۔ مصمتہ رل ر' ررر اور رن ر کا قریب المخرج ہے۔ دوسرے مصمتوں کے ساتھ ادائیگی میں بندشی مصمتوں کی طرح اپنی انفرادیت قائم رکھتا ہے اور دوسرے مصمتوں کی صوتی کیفیت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ خود اس کی آواز مسموع، بلند اور خوش گوار ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے خواہ جذبے کی نوعیت کچھ ہی ہو یہ مصمتہ اِس کے اظہار میں خاص طرح کی غنائی کیفیت شامل کر دیتا ہے۔

دولبی مصمتہ رب ر تاریک رنگ اور گمبھیر آواز رکھتا ہے۔ اس کی بندشی کیفیت صوتی بہاؤ میں جھٹکے پیدا کرتی ہے۔ قاآنی کی فرہنگِ شعر میں [ج۔ر] اور [خ۔ر] سے مل کر بننے والے الفاظ جبر' مجبوری' خبر' بےخبری' خراب' خرابی اسی طرح [غ۔ر] اور [ف۔ر] سے مل کر بننے والے الفاظ غربت' غریب' قریب وغیرہ بار بار استعمال ہوئے ہیں۔ تمیزِ زمانی کے طور پر اور استفہام یا استعجاب کے اظہار کے لیے کب' کب تک، اب' اور جب کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔ افعال کی صورت میں بدل جانا' بہلنا' بچھانا' بڑھانا' بگڑنا' بننا' بیٹھنا' ڈبڈبانا وغیرہ میں اس مصمتے کا اندراج ہوا ہے۔ بہت سے الفاظ سابقہ ''بے'' کے ساتھ ترکیب پا کر ذہن پر منفی تاثر چھوڑتے اور ایک منفی نقطۂ نظر کی غمازی کرتے ہیں جیسے بےخبر' بےداد' بے اختیار' بےقرار' بےتاب' بےوجہ' بےحسی' بےسروسامانی' بےمنت سرو وغیرہ۔ بےخوف' بےخطر'

بے نیاز اس سے مستثنیٰ ہیں ۔ لفظ کے آخر میں ماقبل لمبے مصوتے کے ساتھ ساکن /ب/ کا اندراج جن غزلوں کے ردیف وقوافی میں ہوا ہے اس مصمتے کی صوتی کیفیت ماقبل کے مصوتوں کی صوتی کیفیت سے مل کر زیادہ نمایاں ہوگئی ہے۔اس نوع کے چند الفاظ یہ ہیں = عذاب' حجاب' اضطراب' خواب' نقاب' خانماں خراب' کامیاب' اکتساب' محبوب' مطلوب' خوب' مغلوب' ایک غزل کے قوافی میں اختتامی مصمتہ /ب/ متحرک ہوکر اگلے مصوتے_ ی (آ) کے ساتھ مندرج ہوا ہے اور وہاں اس کا سماعی تاثر بالکل مختلف ہوگیا ہے وہ قوافی یہ ہیں = بے تابی' شادابی' شرابی' گلابی' وغیرہ۔ ابتدائی' درمیانی اور آخری مقام پر /ب/ کے اندراج سے مختلف مصمتوں اور مصوتوں کے ساتھ جو لفظیات تشکیل پائی ہے' جداگانہ سماعی تاثر رکھتی ہے۔ چند نمونے اوپر پیش کیے جاچکے ہیں اور مثالیں یہ ہیں = بجلی' برہم' بسمل' بدلہ' بت' برق' بزم' برباد' بساط' بہار' بلائیں' بند' بندہ نواز' بات' بادہ' باطل' بوند' بوے گل' بوے خزاں' کعبہ' توبہ' عبارت' ثبات' مبارک' حجابات' غربت' ضبط' محبت' مستقبل' مقابل' قابل' مہرباں' گریباں' گورِ غریباں' جبیں' خبر' معتبر' صبر' اعتبار' غبار' شبنم' مبہم' مبرم' ابتدا' شب' عجب' مطلب' طلب' قلب' عیب' آشوب وغیرہ۔

نیم مصوتہ /ی/ حنکی مصمتوں میں سب سے زیادہ روشن اور خوش آہنگ ہے۔ اس آواز میں ایک طرح کی گھلاوٹ پائی جاتی ہے۔ یہ اپنے ماقبل کے متحرک مصمتوں کے صوتی جھٹکوں کو جذب کر کے سبک' لطیف اور رواں بنادیتا ہے۔ فانی کے کلام میں زیادہ تر حروف: کیا، کیوں' ضمائر: یہ' یہاں' یہیں اور افعال کے صیغۂ ماضی مطلق میں مندرج ہوا ہے جیسے آیا گیا' لیا' کیا' پایا' دیا وغیرہ۔ متعدد غزلوں کے ردیف وقوافی میں بھی مندرج ہوا ہے جیسے سنایا نہ گیا' اٹھایا نہ گیا' زحمتِ یک سجدہ ہے' فرصتِ یک سجدہ ہے' غم نظر آیا مجھے' محرم نظر آیا مجھے' دیوانہ بنایا ہوتا' افسانہ بنایا ہوتا' سر یاد آیا' جگر یاد آیا وغیرہ۔ انفی مصوتوں کے ساتھ اس مصمتے کا آہنگ زیادہ دلکش ہوگیا ہے۔ ایک غزل کے قافیوں میں اس طرح کے اندراج سے خاص نغمگی پیدا ہوگئی ہے۔ قوافی یہ ہیں = نازک خیالیاں (نہ گئیں = ردیف) بے کمالیاں' بے مثالیاں' محزوں خیالیاں وغیرہ۔ نیم مصوتہ /ی/ کے اندراج کی چند اور مثالیں = دریا' دنیا' دیا' کایا' مایہ/حیات' نیاز' خیال' ہوشیار' ایام' یار' اختیار' یاد' فریاد' قیامت' شکایت' حکایت' تعین' دھیان' آشیاں' مایوسیاں' نمایاں' کلیوں' بجلیوں وغیرہ۔

بندشی مصمتوں میں رک ر٬ رت ر٬ رد ر اور رب ر کے بعد رج ر کی تعدادِ اندراج بھی قابل لحاظ ہے۔ فانی کی لفظیات میں مصمتہ رج ر کے ساتھ تشکیل پانے والے الفاظ کا گروہ اگر چہ محدود ہے لیکن خاص سماعی کیفیت رکھتا ہے۔ کہیں رل ر٬ رد ر اور رن ر کے ساتھ مل کر روشن معروضات سے متعلق ہو گیا ہے اور کہیں رہ ر٬ رر ر اور رب ر کے امتزاج نے بالخصوص جب کہ رج ر یا ان کے ساتھ کے مصمتوں میں سے کوئی مصمتہ ساکن آیا ہے تو ایک طرح کی انقیادی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ رج ر سے مل کر بننے والے چند الفاظ جبر٬ جگر٬ جذب٬ جاگزیں٬ جبیں٬ جادہ٬ جوانی٬ جان٬ جاناں٬ جہان٬ جلوہ٬ جمال٬ مجبور٬ ہجر٬ حجاب٬ زنجیر٬ تعجیل٬ خنجر٬ عجز٬ تجزیہ٬ تجلی٬ کلیجہ٬ ماجرا٬ شجر٬ جلوہ٬ تجدید٬ ایجاد٬ اجتہاد٬ رنج٬ مزاج وغیرہ۔

صفیری مصمتوں میں رخ ر رغ ر رش ر رز ر اور رف ر سے مل کر بننے والے الفاظ کی انفرادی کیفیات الگ الگ مخارج سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ان کی صوتی کیفیات مختلف ہوگئی ہیں۔

ان مصمتوں میں رش ر کی لحاظ سے زیادہ اہم مصمتہ ہے۔ کیفیت کے اعتبار سے یہ مصمتے رہ ر کا جواب ہے۔ اس مصمتے کے اندراج سے بننے والے بہت سارے الفاظ عربی یا فارسی ماخذ رکھتے ہیں۔ ان الفاظ کے ساتھ نہ صرف فارسی غزل کی روایات وابستہ ہیں بلکہ علائم و رموز کی ایک دنیا ان میں آباد ہے۔ فانی کی فرہنگِ شعر میں بہت سے مرکبات انھی الفاظ سے مل کر بنے ہیں۔ ان مرکبات کے استعمال سے فانی کا اسلوب غالب کے اسلوب سے قریب تر ہو گیا ہے۔ اس مصمتے کا سماعی تاثر رہ ر کے برعکس ہے۔ یہ ایک صحت منداور جان دار آواز ہے۔ اس میں سپردگی اور دل گرفتگی کی وہ کیفیت نہیں ہوتی جو رہ ر میں پائی جاتی ہے۔ اس لیے رش ر سے مل کر بننے والی لفظیات کے ذریعہ منفی احساسات اور جذبات کا اظہار عام طور پر انفی مصمتوں کی کیفیت طاری نہیں کرتا صرف بعض بحروں میں لمبے مصوتوں٬ مصمتہ رہ ر اور انفی مصمتوں کے بعد جہاں ساکن مصمتہ رش ر آیا ہے حزنیہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ تیسرے دور میں رہ ر اور انفی اصوات کی زیادتی اور ان کے مقابلے میں رش ر کے اندراج میں کمی سے فانی کے لہجے میں خاص تبدیلی کا پتہ چلتا ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ وہ غالب سے کتنی دور اور میر کے کس قدر قریب ہو گئے تھے۔ تیسرے دور میں غالبیت کم ہوئی ہے لیکن پوری طرح زائل نہیں ہونے پائی ہے۔ فانی نے مصمتہ رش ر کے ساتھ تشکیل پانے والی لفظیات سے

متصوفانہ خیالات اور رواقیت کے اظہار میں خاص طور پر مدد لی ہے۔اس ذخیرے میں سے چند الفاظ نمونتاً پیش ہیں:

شعار، شکوہ، شغل، شمع، شفا، شعبدہ گر، شرک، شرح، شجر، شکست، شبنم، شہود، شباب، شوخی، شور، شوریدگی، شوق، شیوہ نگاہی، شام، شاد، شاخ، شامل، مشق، مشتاق، حشر، مشتِ خاک، تشنہ لبی، کشتہ، سرشک، مشیت، نشہ، عشوہ، نشتر، محشر، گلشن، عشرت، پریشانی، نشاں، اشارہ، پشیماں، نشاط، آشیاں، خاک نشیں، آشنا، سرگزشت، وحشت، آشوب، نقش، عرش، کشاکش، کشمکش، گردش، پرسش، بخشش، خلش، روش، بلاکش، جوش، ہوش، آغوش، خاموش، سیہ پوش، میکدہ بردوش، فراموش۔

رش ر کی طرح رز ر اور رف ر بھی اپنے ذخیرۂ الفاظ کے ساتھ عرب۔ ایرانی معاشرت اور شعری روایات کا پس منظر رکھتے ہیں۔

صفیری لثوی مصمتہ رز ر کسی حد تک رج ر کی صوتی کیفیت سے موانست رکھتا ہے۔ ان اصوات کے استعمال سے فانی کی زبان اور لہجے میں ایک طرح کی ثقاہت اور سنجیدگی پیدا ہوگئی ہے کیوں کہ یہ مصمتے بیش تر مخصوص تہذیبی اور معاشرتی اقدار رکھنے والے معروضات، جذبات اور احساسات سے متعلق ہوتے ہیں رز ر سے تشکیل پانے والی لفظیات محدود ضرور ہے لیکن اسے فانی کی شاعری سے علاحدہ کر دیا جائے تو ناقابلِ تلافی کمی محسوس ہوگی۔ چند الفاظ ملاحظہ ہوں: زنجیر، زندگی، زمانہ، زمین، زیست، ذات، ذوق، زخم، ظلمت، زوال، زلف، ظرف، زہر، ذکر، ظہور، ذرّہ، ضبط، بزم، امتیاز، لذّت، اذیّت، مذاق، قضا، تقاضا، مضمحل، نزول، نذر، نظر، نزع، نظام، اندازہ، اضطراب، آرزو، آزادی، روزگار، رضا، حضور، مضطر، انتظار، نزاکت، تجزیہ، مزاج، جذب، ناز، نیاز، دل نواز، راز، سوز و ساز، جلوہ ساز، امتیاز وغیرہ۔

مصمتہ رف ر کے اندراج سے فانی کی شاعری کے صوتی آہنگ میں ایک دھیمے سُر کا اضافہ ہوا ہے۔ زیادہ تر الفاظ کی ابتدا اور بیچ میں مصمتوں رر ر، رل ر، رت ر اور رن ر کے ساتھ مل کر آیا ہے اور اکثر صورتوں میں ساتھ کے مصمتوں کی صوتی کیفیت غالب آگئی ہے۔ مثلاً فغاں، فرد، فکر، فریاد، فطرت، فتنہ، فرصت، فصل، فلک، فرقت، فروغ، فیض، فنا، فانی، فراوانی، توفیق، طوفاں، غافل، سفر، جفا، تلافی، کافر، دل فریب، قفس، نفس، عرفاں، رفعت، رفو، افسانہ، لطف، تکلّف، حیف وغیرہ۔

رخ راور رغ رتاریک مصمتے ہیں اور بہ جز اس کے کہ اطراف کے مصمتے ان پر اثر انداز ہوئے ہوں بہت کم روشن معروضات سے متعلق ہوئے ہیں۔ رغ رکا استعمال برائے نام ہی ہوا ہے۔ رخ رکے ساتھ ملفوظ ہونے والے کلموں کی تعداد قابلِ اعتنا ہے رخ رکے شمول سے بننے والے چند منتخب الفاظ یہ ہیں:

خراب، خرابی، خوف، خون، خزاں، خبر، خاک، خار، خنجر، خرد، خودی، خدا، خلق، خطا، خوب، خوشی، خرام، سخت، رخصت، کم بخت، مے خانہ، مختصر، بےخود، رخ، دوزخ۔

رغ رکے اندراج کی مثالیں: غم، غم گسار، غیور، غبار، فغاں، مغرور، فراغ، سراغ، فروغ وغیرہ۔

فانی نے کوز اور ہکار مصمتے بھی خاص تناسب کے ساتھ استعمال کیے ہیں۔ یہ آوازیں متاخرین دہلی کے کلام میں کم سنائی دیتی ہیں، قدیم شرائے دہلی بالخصوص میر اور سودا پھر نظیر اکبر آبادی اور فانی کے پیش رووں میں بعض شعرائے لکھنؤ کے علاوہ حالی کے کلام میں یہ مصمتے زیادہ استعمال ہوئے ہیں۔ فانی کی شاعری میں میر اور کسی قدر حالی کا لہجہ بھی بحروں کے علاوہ ان آوازوں کے سہارے داخل ہوا ہے۔

فانی نے کوز آوازوں سے بننے والے الفاظ جہاں استعمال کیے ہیں ان اصوات کی صوتی کیفیت اور رمزیت سے فائدہ بھی اٹھایا ہے:

اے عزم خبر ہوش کے پردوں کو اُلٹ دے　　اے ذوقِ نظر محملِ لیلیٰ سے گزر جا
مٹ گیا نامِ عاشقی اب اور　　چاہتا ہے وہ حسنِ برہم کیا
غم کے بھڑکتے شعلوں سے جب جل کے کلیجہ خاک ہوا　　داغ وجود حسرت سے تب دل کا دامن چاک ہوا
موج نے ڈوبنے والوں کو بہت کچھ پلٹا　　رخ مگر جانبِ ساحل نہیں ہونے پاتے

ہکار آوازوں نے فانی کے کلام میں رہ رکی حزنیہ کیفیت کا اضافہ کر دیا ہے۔ کہیں کہیں اطراف کے مصمتوں اور مصوتوں کی صوتی ترکیب سے خاص رمزی اور محاکاتی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ ہائے مخلوط کا سماعی تاثر ان اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

ستمِ گردشِ ایام اُٹھا　　ہر سحر اُٹھ کے غمِ شام اُٹھا
تم جسے در سے اُٹھا دیتے تھے　　آج دنیا سے وہ ناکام اُٹھا
کیا چھپاتے کسی سے حال اپنا　　جی ہی جب ہوگیا نڈھال اپنا

معلوم نہیں کیا ہے محبت لیکن — کانٹا دل میں کھٹک رہا ہے کوئی
تھم تھم کے آ رہی ہیں دمِ نزع ہچکیاں — رہ رہ کے ٹوٹتی ہیں اُمیدیں رہی سہی
جھک گیا تیرے آستاں پہ جو سر — پھر کسی آستاں پہ خم نہ ہوا
مفہومِ کائنات تمھارے سوا نہیں — تم چھپ گئے نظر سے تو سارا جہاں نہ تھا

مصوتے

فانی کی شاعری میں مصوتوں کے انتخاب' ان کی تنظیم اور صوتی کیفیات کا جائزہ لینے کے لیے ہر دور کے کلام سے سو سو اشعار لے کر ان کا تجزیہ کیا گیا۔ اس تجزیہ کے نتائج حسبِ ذیل ہیں۔

نوعِ مصوتہ	دورِ اوّل	دورِ دوم				دورِ سوم	
				پہلے دور کے مقابلے میں		پہلے دور کے مقابلے میں	
اگلے مصوتے		اضافہ	کمی	اضافہ	کمی	اضافہ	کمی
پست اونچا	7.9	1.0	-	1.0	-	-	-
اونچا	5.5	1.9	-	2.1	-	0.2	-
متوسط	18.5	-	0.9	-	1.1	-	0.2
جڑواں	4.1	0.3	-	-	0.5	-	0.8
جملہ	36.0	3.2	0.9	3.1	1.6	0.2	1.0
درمیانی مصوتہ							
متوسط	31.7	-	3.3	0.5	-	3.8	-
جملہ	31.7	-	3.3	0.5	-	3.8	-
پچھلے مصوتے							
پست اونچا گول	5.0	0.4	-	-	0.2	-	0.6
اونچا گول	1.3	1.0	-	0.8	-	-	0.2
متوسط گول	6.2	-	0.1	-	0.5	-	0.4
پست	18.7	-	0.1	-	1.5	-	0.3
جڑواں	1.1	-	0.2	-	0.6	-	0.5
جملہ	32.3	1.4	0.4	0.8	2.8	-	3.0

اس تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ فانی کے ابتدائی دور کے کلام میں انفرادی طور پر درمیانی مصوتے [ـَ] کا تناسب دوسرے تمام مصوتوں سے زیادہ ہے۔ اگلے مصوتوں میں متوسط مصوتے [ـِ ے] اور پچھلے مصوتوں میں پست مصوتہ [ا' آ] کا اندراج کثرت سے ہوا ہے۔ دوسرے دور میں اگلے اُونچے مصوتوں میں نمایاں اضافہ اور درمیانی مصوتوں میں قابل لحاظ کمی واقع ہوئی ہے۔ مجموعی طور پر اگلے مصوتوں کا تناسب فرداً فرداً درمیانی اور پچھلے مصوتوں سے زیادہ ہے۔

Rene Etiemble کے خیال میں سماعی تجربات سے یہ ثابت کیا جاسکتا ہے کہ مصوتے /a/ اور/ ا/ بنیادی طور پر لطیف' تیز' واضح اور روشن معروضات سے مطابقت رکھتے ہیں (31)۔ اس بیان کو کلیہ سمجھ کر ماننا مشکل ہے۔ اِتنا ضرور ہے کہ پچھلے گول مصوتوں کے مقابلے میں یہ مصوتے خوشی اور مسّرت کے اظہار میں منہ سے نکلنے والی آوازوں کا صوتی تاثر اپنے اندر رکھتے ہیں۔ ان مصوتوں کے ادا کرتے وقت عضویاتی حالت ہنسی یا ہلکے قہقہے کے وقت کی عضویاتی حالت کے مشابہہ ہوتی ہے۔ پچھلے گول مصوتوں بالخصوص ان کی انفیائی ہوئی آوازوں کے ادا کرنے میں عضویاتی حالت مختلف ہوتی ہے اور کسی حد تک رونے اور منہ بسورنے کی عضویاتی حالت سے مماثلت رکھتی ہے۔ فانی کے کلام میں پچھلے گول مصوتوں کا تناسب بہت کم ہے۔ بعض اشعار میں دونوں طرح کے مصوتوں کا اندراج صوتی رمزیت کے ساتھ ہوا ہے۔ ان کی ادائیگی کی کیفیت اور ان کے سماعی تاثر سے بھی فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ مثلاً:

دل سے پہنچی تو ہیں آنکھوں میں لہو کی بوندیں
سلسلہ شیشے سے ملتا تو ہے پیمانے کا

پہلے مصرعے میں آنکھوں سے لہو ٹپکنے کی تصویر کا رنگ پچھلے گول اور انفی مصوتوں کی وجہ سے گہرا ہوگیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں اگلے (اونچے اور متوسط) مصوتوں نے شیشے سے پیمانے کا سلسلہ ملا کر تصویر کا رخ ہی بدل دیا ہے۔ اب دیکھیے کہ علاحدہ علاحدہ طور پر ان مصوتوں کے اندراج سے صوتی کیفیت بھی بدل گئی ہے۔

پچھلے گول مصوتوں کا اندراج:

مضمون تو مکتوبِ ازل کا نہیں معلوم
لکّھا ہے مرے خُون سے عنوانِ تمنّا

کچھ نہ کہنا وہ کسی مجبورِ خاموشی کا ہائے
وہ جنازے پر ترا کہنا خفا کیوں ہو گئے

اگلے مصوتوں کا اندراج:

ہے یاد تری رونقِ خلوت گہہِ خاطر
ہے ذکرِ ترا شمعِ شبستانِ تمنّا

جب ذرا پردے سے جھانکا بجلیاں گرنے لگیں
ہے یہ کوئی دیکھنے میں بندہ پرور! دیکھنا

تیسرے دور کی شاعری میں مجموعی طور پر درمیانی مصوتے کا اضافہ ہوا ہے اور اسی تناسب سے اگلے اور پچھلے مصوتوں میں کمی واقع ہوئی ہے۔خود تیسرے دور میں ''عرفانیات'' اور ''وجدانیات'' میں ان مصوتوں کا اندراج جداگانہ کیفیات کے ساتھ ہوا ہے اور ان کا باہمی تناسب بھی قدرے مختلف ہے۔اگلے مصوتوں کا تناسب دونوں مجموعوں میں درمیانی اور پچھلے مصوتوں کے مقابلے میں زیادہ ہے لیکن ''وجدانیات'' میں درمیانی مصوتے' اگلے مصوتوں کے بعد سب سے زیادہ مندرج ہوئے ہیں جب کہ ''عرفانیات'' کی غزلوں میں پچھلے مصوتوں کا تناسب اگلے مصوتوں سے بڑھا ہوا ہے۔''وجدانیات'' میں درمیانی مصوتے بحرِ متدارک اور بحرِ متقارب کی غزلوں میں زیادہ آئے ہیں۔''عرفانیات'' کی غزلوں میں ''وجدانیات'' کے مقابلے میں اگلے مصوتے /ـِ /اور/ ـِی /اور پچھلے مصوتے /ـُو/ کا تناسب زیادہ ہے۔اس کے برخلاف ''وجدانیات'' میں پچھلے مصوتے /ؤ/ اور /ـُو/ ''عرفانیات'' کے مقابلے میں زیادہ مندرج ہوئے ہیں۔

عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ جو اشعار روانی سے پڑھے جاسکتے ہیں ان میں لمبے مصوتے بحر کی فراہم کردہ گنجائش کا قریب 2/3 یا اس سے زیادہ ہوتے ہیں۔حسرت موہانی کی غزل:'' بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں'' یا اقبال کی نظم'' ہمالہ'' کے رواں اشعار میں لمبے مصوتوں کا تناسب ایسا ہی ہے اگر بحر کی فراہم کردہ گنجائش کے مقابلے میں لمبے مصوتوں کا تناسب بہت کم ہو جائے تو شعر میں موسیقیت بھی کم ہو جائے گی۔لمبے مصوتوں کی کمی کے باوجود اگر شعر کے پڑھنے میں زیادہ رکاوٹ نہ ہو تو ہم دیکھیں گے کہ اس میں لمبے مصوتوں کی تلافی کسی حد تک رواں (Releasd) مصمتوں نے کردی ہے جیسا کہ شعر' پھر مجھے

دیدۂ تر یاد آیا، کے دوسرے مصرع' دل جگر تشنۂ فریاد آیا' میں لمبے مصوتے صرف تین ہیں جب کہ اس بحر کی فراہم کردہ گنجائش چھ لمبے مصوتوں کی ہے اس مصرع میں ررر اور رش ر لمبے مصوتوں کا نعم البدل ثابت ہورہے ہیں۔ اس کے باوجود غالب کے شعر میں وہ روانی نہیں ہے جو میر کے اس شعر میں محسوس ہوتی ہے:

میر اُن نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

اس بحر میں 14 لمبے مصوتے ہر شعر میں لائے جاسکتے ہیں۔ میر کے شعر میں 12 لمبے مصوتے آئے ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے فانی کے کلام کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے اکثر و بیش تر غزلوں میں بحر کی فراہم کردہ گنجائش کے 2/3 سے کچھ زیادہ ہی تعداد میں لمبے مصوتے استعمال کیے ہیں۔ چناں چہ پہلے دور میں لمبے مصوتوں کا تناسب 72.6 فیصد ہے۔

شعر میں لمبے مصوتوں کی زیادتی ہی روانی پیدا کرنے کی ضامن نہیں ہوتی بلکہ الفاظ کا صوتی اعتبار سے انتخاب اور مناسب مقام پر ان کا استعمال بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر اس کا لحاظ نہ رکھا جائے' لمبے مصوتوں کی جگہ چھوٹے اور چھوٹے مصوتوں کی جگہ لمبے مصوتے لائے جائیں یا ساکن مصمتوں کو متحرک اور متحرک کو اس طرح ساکن کردیں کہ شعر کا مفہوم لفظ کی ادائیگی میں جس لہجہ کا طالب ہو وہ لہجہ قائم نہ رہ سکے تو مذاقِ سلیم اسے گوارا نہیں کرے گا اور شعر کی حقیقی موسیقیت بھی مجروح ہوگی۔ لمبے مصوتے کے مقام پر چھوٹا مصوتہ یا چھوٹے مصوتے کی جگہ ساکن مصمتہ آئے اور اس کے ماقبل یا مابعد کوئی لمبا مصوتہ یا صفیری مصمتہ ہو تو زیادہ مضائقہ نہیں ہے کیوں کہ قرأت میں ماقبل کے مصوتے کو کسی قدر زیادہ کھینچ کر پڑھنے سے چھوٹے مصوتے کو زیادہ کھینچ کر پڑھنے کی ضرورت نہ ہوگی یا ساکن مصمتہ ساکن ہی رہے گا۔ مثال کے طور پر اقبال کے مصرع:

اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں

میں فصیلِ اور کشورِ' فصیلے اور کشورے پڑھے جائیں گے لیکن '' فصی '' اور '' کِش '' کو ادا کرنے میں زیادہ وقت لیں تو ان اضافتوں کو کھینچ کر پڑھنے کی ضرورت باقی نہیں رہے گی۔

دوسرے دور کی شاعری میں لمبے مصوتوں کا تناسب نہ صرف زیادہ ہے بلکہ ان کا اندراج بھی زیادہ نظم وتوازن کے ساتھ عمل میں آیا ہے۔''دیوان جدید''اور''باقیات'' کی بارہ مختلف غزلوں کے تجزیے سے یہ اندازہ ہوا کہ فانی نے بحروں کی فراہم کردہ گنجائش کے دو تہائی سے زیادہ قریب 68.5 فی صد لمبے مصوتے مندرج کیے ہیں اور ممکنہ حد تک اس کا خیال رکھا ہے کہ ارکان لمبے مصوتوں پر ختم ہوں۔فانیؔ کے کلام میں بہت سے اشعار ایسے ملیں گے جن میں زیادہ تر ارکان لمبے مصوتے پر ختم ہوتے ہیں جیسے:

غم مٹا دیا غم کا لذّت آشنا کرکے
کیا کیا ستم گر نے خوگر(ے) جفا کرکے

پانچ اشعار کی اس غزل میں چالیس ارکان آئے ہیں۔ان میں سے اکتیس ارکان لمبے مصوتوں پر ختم ہورہے ہیں۔اسی طرح ایک اور غزل:

'ابتدائے عشق ہے لطفِ شباب آنے کو ہے'

میں ایک سو بارہ میں سے اٹھیاسی ارکان لمبے مصوتوں پر ختم ہوئے ہیں۔اس طرح لمبے مصوتوں کے اندراج سے فانیؔ کے کلام میں بلا کی روانی پیدا ہوگئی ہے۔

روانی کے علاوہ لمبے مصوتے شعر میں لہجہ بھی پیدا کرتے ہیں اور کبھی ایک سے زیادہ لہجوں کی گنجائش مہیا کرتے ہیں اور شعر کثیر المعانی بن جاتا ہے۔غالبؔ کے بعض اشعار اس وصف کے لیے مشہور ہیں جیسے:

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر میں''کون'' مختلف لہجوں میں پڑھا جاسکتا ہے۔لہجے کے اعتبار سے ''کون'' کا مفہوم بھی بدلتا جائے گا۔مصرعِ اولیٰ میں اگر لفظ''کون'' کا جڑواں مصوتہ ےَو (au)' اور'ہوتا' کے لمبے مصوتے ُو(o)اور آ(a) لمبے مصوتوں کے مقام پر مندرج نہ ہوتے تو یہ بات پیدا نہ ہوتی۔'لہجہ داری' کی خصوصیت غالبؔ سے کہیں زیادہ فانیؔ کے کلام میں پائی جاتی ہے۔''کون'' کو فانیؔ نے بھی باندھا ہے۔اپنے مخصوص رنگ میں اور غالبؔ کی طرح لہجے کا استحصال کیا ہے:

ترجمانِ غمِ دل، رنگِ شکستہ ہے، نہ آہ
کون، اس عہد میں، اب دادِ زباں دانی دے

فانی کی شاعری کا بڑا حصہ مکالمہ ہے یا خود کلامی۔ ان کے اشعار ٹھہر ٹھہر کر مناسب وقفوں اور موزوں لہجے میں پڑھے جانے کی چیز ہیں۔ مثلاً ذیل کے اشعار پڑھتے ہوئے صراحت کے مطابق وقفے قائم کیے جائیں اور بہ اعتبارِ مفہوم، استفہام، استعجاب، امر یا خواست کے لہجے میں الفاظ ادا کریں تو صوتی محاکات سے شعر کا لطف دوبالا ہو جائے گا:

تم نے دیکھا ہے؟ کبھی گھر کو بدلتے ہوئے رنگ؟
آؤ! دیکھو نا تماشا، مرے غم خانے کا

دے، ترا حسنِ تغافل، جسے، جو چاہے، فریب
ورنہ تو! اور جفاؤں پہ پشیماں ہونا!

دل چرا کر، نگاہ ہے خاموش
ہوش! اور مست ہو کے اِتنا ہوش!

شعر میں لہجے کی یہ خصوصیت، بحر کی مناسبت سے موزوں مقام پر لمبے اور چھوٹے مصوتوں کے اندراج سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ ایک فن ہے جس پر فانی کو پورا کمال حاصل تھا۔

لمبے مصوتوں سے فانی نے مفہوم کے صوتی اظہار کا کام بھی بڑی چابک دستی سے لیا ہے۔ مثلاً ذیل کے شعر میں ''ہزار'' اور ''دراز'' کے درمیانی ''آ'' (ā) کو طول دینے سے کثرت کی صوتی تصویر بھی ذہن میں اُتر جاتی ہے:

تمہیدِ صد ہزار قیامت ہے ہر نفس
عنوانِ شوق ہوں گلہ ہائے دراز کا

اسی طرح ایک اور شعر میں لفظ ''دور'' کے مصوتے ؤ (ū) کو طول دے کر محض آواز کے ذریعے دوری کی کیفیت پیش کر دی ہے:

غم کیا ہے اگر منزلِ جاناں ہے بہت دُور
کیا خاکِ رہِ یار ہوا بھی نہیں جاتا؟!

ذیل کے شعر میں لفظ ''بجلیاں'' کا اندراج ابتدائی ارکان میں اس طرح ہوا ہے کہ مصوتے آں (ā) کو کھینچ کر پڑھنے سے بے شمار بجلیوں کا تصور از خود پیدا ہوتا ہے حالاں

کہ اس لفظ کے ساتھ کوئی عددی صفت نہیں لائی گئی ہے:

بجلیاں ٹوٹ پڑیں' جب وہ مقابل سے اُٹھا
مِل کے پلٹی تھیں نگاہیں کہ دھواں دل سے اُٹھا

دوسرے شعر کے دوسرے مصرع میں حروف بیانیہ' کہ' ایسے مقام پر لایا گیا ہے کہ اس کی ادائیگی میں بہت کم وقفہ صرف ہوتا ہے اور نگاہیں پلٹنے کے ساتھ ہی دل سے دھواں نکلنے کی کیفیت پوری طرح اُجاگر ہو جاتی ہے۔

تیسرے دور میں مصوتوں کا تناسب دوسرے اور پہلے دور کے مقابلے میں کم نظر آتا ہے۔ لمبے غیر انفی مصوتوں میں ی اور چھوٹے مصوتوں کے تناسب میں اضافے سے بھی صوتی آہنگ متاثر ہوا ہے۔ لمبے اور چھوٹے انفی مصوتوں کے تناسب میں نمایاں اضافہ محسوس ہوتا ہے۔انفی آوازوں کی زیادتی کی وجہ سے تیسرے دور کی شاعری کا عام سماعی تاثر دوسرے دور کی شاعری کے عام سماعی تاثر سے کسی قدر مختلف ہوگیا ہے۔اس اختلاف کا اندازہ'' دیوان''اور'' عرفانیات'' کی محولۂ ذیل غزلوں کے اشعار سے ہوسکتا ہے۔ یہ غزلیں ایک ہی بحر میں ہیں اور ردیف میں ہم وزن الفاظ مکرّر لائے گئے ہیں۔ دونوں غزلوں کا آہنگ ملتا جلتا ہے لیکن انفی آوازوں کی کمی بیشی سے سماعی تاثر مختلف ہوگیا ہے:

تو جانِ مدعاے دل اور دل جگہ جگہ
ہے ایک شمع رونقِ محفل جگہ جگہ
گردش میں تھا وہ ایک ہی جلوہ کہاں کہاں
تھی فرشِ راہ چشمِ تماشا کہاں کہاں

مصوتوں اور بالخصوص لمبے مصوتوں کی تناسبی کمی کو دیکھ کر اگر ہم یہ رائے قائم کریں کہ تیسرے دور کے اشعار میں روانی کم ہے تو بڑی غلطی کریں گے۔ جیسا کہ قبل ازیں بیان کیا جاچکا ہے محض لمبے مصوتوں کی زیادتی پر شعر کی روانی کا انحصار نہیں ہوتا۔ اس کے لیے پہلے تو یہ دیکھنا ہوگا کہ شاعر نے منتخبہ بحر میں لمبے مصوتوں کی فراہم کردہ گنجائش سے کس حد تک استفادہ کیا ہے ۔صرف اتنا جاننا ہی کافی نہیں ہے۔اس کے ساتھ یہ معلوم کرنا بھی ضروری ہے کہ ارکان بحر کی اختتامی اصوات میں ساکن مصمتوں اور لمبے مصوتوں کا تناسب کیا ہے۔شعر کی روانی کا انحصار بڑی حد تک اس تناسب کی زیادتی ہی پر ہوتا ہے۔بعض مرکب بحروں اور اوزان میں ہندی چھندوں کی طرح بیت یا وقفہ آتا ہے۔اس مقام پر بھی ساکن مصمتے یا لمبے مصوتے کے اندراج

سے شعر کا آہنگ اور صوتی بہاؤ کا انداز بدل جاتا ہے۔ تیسرے دور کی چند غزلوں کا تجزیہ کرنے پر یہ اندازہ ہوا ہے کہ فانی نے بحروں کی فراہم کردہ لمبے مصوتوں کی گنجائش میں اوسطاً 72 فی صد لمبے مصوتے استعمال کیے ہیں۔ ان غزلوں میں لمبے مصوتوں کا کم سے کم اندراج 59 فی صد اور زیادہ سے زیادہ اندراج 81.7 فی صد ہوا ہے۔ اس دور کے اشعار پر سرسری نظر ڈالنے ہی سے ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ فانی نے ارکانِ بحر کے اختتام پر[1] اور بالخصوص ''وقفے'' کے مقام پر[2] لمبے مصوتے مندرج کیے ہیں اور اشعار میں جہاں رکن کے ختم پر لمبا مصوتہ نہیں لایا گیا ہے ہم اکثر یہ دیکھیں گے کہ ساکن مصمتے کے اندراج سے ایسا لہجہ پیدا کیا گیا ہے جو شعر کی معنوی کیفیت کو اُجاگر کرنے میں معاون ہوتا ہے[3]۔ کہیں یہ صورت نظر آئے گی کہ رکن کے ختم پر تو لمبا مصوتہ آیا ہے لیکن متصل رکن کے آغاز میں چھوٹے مصوتے کے مقام پر ساکن مصمتہ مندرج ہوا ہے۔ لفظ دو ارکان کے اجزا میں بٹ گیا ہے۔ اس طرح جو لہجہ پیدا ہوا ہے وہ بحر کا دیا ہوا لہجہ نہیں بلکہ شاعر کا اپنا لہجہ ہے[4]۔ مابعد ساکن مصمتوں کے ساتھ لمبے مصوتے آکر فانی کی شاعری میں خاص لہجہ پیدا کرتے اور اس لہجے کے ساتھ خاص کیفیت کا ابلاغ کرتے ہیں۔ اشعار ذیل میں اس 'مص مصم (22) والے صوتی مرکب کی لہجہ آفرینی ملاحظہ ہو:

ہر سانس کے / ساتھ جارہا ہوں
میں تیرے قَ / ریب آرہا ہوں
اسرارِ جَ / مال کھل رہے ہیں
ہستی کا سُ / راغ پا رہا ہوں

1۔ مثال = میری شیوا نگاہیاں جائیں
تیری رسوا جمالیاں نہ گئیں

2۔ مثال = جب جان فدا کرلوں + تو عشق کو رسوا کر
جب میری خبر آئے + تو شرح خبر فرما

3۔ مثال = بہارِ صد چمنستانِ آرزو بن کر
مرے خیال کی رنگی نیوں میں آ ئے جا

4۔ مثال = مزاجِ دہر میں ان کا اِشارہ پا ئے جا
جو ہو سکے تو بہر حال مسکرائے جا

کچھ مجھ سے بخ /طاب ہو رہا ہے
کچھ ان سے بخ /واب پا رہا ہوں

ان اشعار میں الفاظ ''ساتھ''، ''قریب''، ''جمال''، ''سراغ''، ''خطاب''، ''جواب'' رکن مفاعلن کا جزو ہیں اور ان کے اختتامی مصمتے رتھ ررب رل رغ رتقطیع میں متحرک پڑھے جائیں گے لیکن ذوقِ سلیم اس متحرک آواز کو گوارا نہیں کرے گا اور جب ہم ان مصمتوں کو ساکن کر دیں گے تو ان کی حرکت یا چھوٹے مصوتے کی ہم مقدار آواز ماقبل کے لمبے مصوتے کی آواز میں شامل ہو کر اسے اور لمبا کر دے گی۔ ایسے 'لمبائے ہوئے' لمبے مصوتے فانی کے کلام میں بہ کثرت ملیں گے۔ لمبے مصوتے میں چھوٹے مصوتے کے ادغام کے اس عمل کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر ہم فانی کے کلام میں لمبے اور چھوٹے مصوتوں کی تعداد اندراج کا جائزہ لیں تو دونوں کا باہمی تناسب کچھ اور ہو جائے گا۔ فانی کے کلام میں چھوٹے مصوتے بہ ظاہر بہت زیادہ نظر آتے ہیں لیکن ان کا قابلِ لحاظ حصہ لمبے مصوتوں میں مدغم ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہ ظاہر چھوٹے مصوتوں کی کثرت کے باوجود فانی کے کلام میں چھوٹی چھوٹی صوتی موجیں کلکاریاں نہیں مارتیں بلکہ لمبی لمبی موجیں اُٹھ اُٹھ کر ٹکراتی اور چھوٹی لہروں میں تحلیل ہو جاتی ہیں۔ لمبائے ہوئے مصوتوں میں فانی نے کہیں گہری اور لمبی سانسوں کی کیفیت پیدا کر دی ہے تو کہیں آہِ سرد کا تاثر گھول دیا ہے۔ کبھی وہ الہامی شان رکھنے والی صوتِ جبل اور کبھی ڈوبی ہوئی غم ناک آواز بن جاتے ہیں۔

دورِ دوم کے آغاز کی غزلوں میں مصوتوں کے تناسب میں اضافے کا رجحان نمایاں ہے لیکن ''باقیات'' کی غزلوں میں یہ تناسب گھٹ کر قریب قریب پہلے دور کی سطح پر پہنچ گیا ہے۔ دوسرے دور میں لمبے اور غیر انفی مصوتوں میں قابلِ لحاظ اضافہ اور اسی نسبت سے چھوٹے اور انفی مصوتوں میں کمی محسوس ہوتی ہے۔ دندانی مصمتوں میں اضافے کے ساتھ انفی مصوتوں میں کمی سے صوتی تاثر زیادہ خوش گوار ہو گیا ہے۔

انفی مصوتوں میں اگرچہ کمی واقع ہوئی ہے لیکن دورِ اوّل کے مقابلے میں ان مصوتوں کا اندراج زیادہ رمزیت لیے ہوئے ہے اور عام طور پر اشعار میں متوازن وقفوں کے ساتھ مندرج ہونے کی وجہ سے غنائیت بھی بڑھ گئی ہے۔ کہیں انفی مصوتوں والے الفاظ ایسے مقام پر باندھے گئے ہیں کہ خود کلامی اور مکالمے کے لہجے میں جان پڑ گئی ہے۔ ذیل کے

اشعار میں لفظ ''کیوں'' کے تلفظ اور لہجے پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ ہر شعر میں مقام کی تبدیلی سے 'کیوں' کا انفی مصوتہ جُداگانہ انداز سے ادا ہو رہا ہے۔ لہجے کا ہر تغیر ایک صوتی رمزیت لیے ہوئے ہے:

آج' پہلو میں کیوں ہے ؟ سناٹا
کیا ہوئی ؟'' آہ آہ'' کی آواز
کیوں ! اہلِ حشر! ہے کوئی نقادِ سوزِ دل ؟
لایا ہوں دل کے داغ' نمایاں کیے ہوئے
دشمنِ جاں تھے' تو جانِ مدعا کیوں ہوگئے
تم کسی کی زندگی کا' آسرا کیوں ہوگئے

انفی مصمتوں کی طرح انفی مصوتے بھی حزن اور غم کے تاثر میں شدت پیدا کرتے ہیں۔ فانؔی کے کلام میں ان کا یہ عمل نمایاں ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جن الفاظ میں انفی مصوتے آئیں ان سے غم کا مضمون بھی پیدا ہو اور یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ جس شعر میں انفی مصوتے زیادہ ہوں اس کا تاثر حزنیہ ہی ہو۔ لیکن شعر میں سوز و گداز ہو تو یہ کیفیت انفی مصوتوں سے دوبالا ہو جاتی ہے۔ فانؔی نے ان مصوتوں کی غنائیت اور اثر انگیزی سے بیش از بیش استفادہ کیا ہے۔ اس کا اندازہ بہ یک نظر ان کی غزلوں کے ردیف وقوافی سے ہو جاتا ہے جن میں بہ کثرت انفی مصوتوں (اور مصمتوں) کا اندراج ہوا ہے۔ جن غزلوں یا اشعار کا لہجہ حزنیہ ہے ان میں ان مصوتوں کا تناسب عام طور پر زیادہ ملے گا جیسے:

کیا کہیں کیوں خاموش ہوئے ہیں سن کے تری فرقت کی خبر ہم
نالۂ دل کے جتنے تھے اجزا ہوگئے سارے درہم و برہم
زندگی بھی تو پشیماں ہے یہاں لاکے مجھے
ڈھونڈتی ہے کوئی حیلہ مرے مرجانے کا
میں دردِ فرقت سے جاں بہ لب ہوں تمھیں یقینِ وفا نہیں ہے
مجھے نہیں اعتبار اپنا' تمھیں نہیں 'اعتبار میرا

تیسرے دور کے کلام میں لمبے انفی مصوتوں میں اضافہ جہاں اسلوب اور آہنگ میں محسوس تغیر کا باعث ہوا ہے' موضوع اور جذباتی کیفیت میں تبدیلی کی علامت بھی بن گیا ہے۔ مصمتہ رہ ///ر/ اور رک ر کے ساتھ آکر انفی مصوتوں نے اکثر غزلوں میں حزنیہ لے

بڑھادی ہے۔ جن غزلوں کے ردیف وقوافی میں ان اصوات کا اجتماع ہوا ہے یہ کیفیت زیادہ حاوی ہوگئی ہے۔ ایسی غزلیں تیسرے دور کے آخر میں زیادہ ملتی ہیں:

زخم نصیب تھا جگر زخمِ جگر سے کیا کہیں　　ان کی نظر نے کیا کیا ان کی نظر سے کیا کہیں
میرے لب پر کوئی دعا ہی نہیں　　اس کرم کی کچھ انتہا ہی نہیں
کیوں نہ سب پہ ہو جاتا حالِ دل عیاں اپنا　　ہر سکوتِ بے جا کی تہہ میں تھا بیاں اپنا
ایک وہی مختار ہیں ہم کہنے کو مجبور نہیں　　ان کی رضا کے بندوں میں آزادی کا دستور نہیں
مانا تری راہ کا نشاں ہوں　　یہ بھی تو بتا کہ میں کہاں ہوں

ر ت ر، ر ل ر ا و ر ر ی ر کے ساتھ لمبے انفی مصوتوں کے اندراج سے پیدا ہونے والی صوتی کیفیت مختلف تاثر رکھتی ہے۔ جن غزلوں اور بالخصوص ان کے ردیف وقوافی میں یہ اصوات آئی ہیں خاص طرح کی نغمگی محسوس ہوتی ہے۔ ان آوازوں سے جمالیاتی کیف، عشق کا والہانہ پن اور کہیں مئے عرفان کی مستی چھلک پڑی ہے:

دل میں آتے ہوئے شرماتے ہیں
اپنے جلووں میں چھپے جاتے ہیں
اٹھ اے نگاہِ شوق اٹھ متاعِ جاں لیے ہوئے
وہ دامنِ نگاہ میں ہیں بجلیاں لیے ہوئے
زندگی کی ہر خلش ہے یادِ جاناں کے لیے
ہر نفس اک آڑ ہے اس رنجِ پنہاں کے لیے

تکرارِ اصوات

جہاں تک موضوعات شعری اور اظہار کے مخصوص اسالیب کا تعلق ہے فانؔی کی ابتدائی شاعری بڑی حد تک روایتی اور تقلیدی ہے۔ اس کے باوصف جب ہم اس دور کے اشعار پڑھتے ہیں تو ان میں کسی قدر نیا پن محسوس ہوتا ہے۔ یہ نیا پن دراصل فانؔی کا اپنا لہجہ اور ان کی شاعری کا صوتی مزاج ہے جس کے مختلف تشکیلی عناصر چیدہ چیدہ اور شاعروں کے پاس مل جائیں گے لیکن ایک خاص تناسب کے ساتھ وہ فانؔی کی شاعری ہی میں یک جا ہو گئے ہیں۔

اس مخصوص لہجہ اور صوتی آہنگ کی بافت میں مختلف رنگ کے تانے بانے استعمال ہوئے ہیں اور اس کے ڈزائن میں تکرارِ الفاظ کے اصول کو بنیادی مقام حاصل ہے۔ شعر میں تکرارِ الفاظ بالعموم صنائع کے استعمال سے از خود رونما ہو جاتی ہے لیکن فانؔی کے ہاں اس کی نوعیت ایک مستقل صوتی میلان کی ہے جس کے نتیجے میں غیرارادی طور پر چند صنعتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ اگرچہ اس میں شک نہیں کہ بعض صنائع کے استعمال کی طرف بھی فانؔی کی طبیعت کا جھکاؤ محسوس ہوتا ہے۔ فانؔی کی شاعری میں کلموں اور حروف کا انتخاب اور ان کی نحوی ترکیب میں قابلِ لحاظ حد تک اسی تکرارِ الفاظ کی کم و بیش سبھی مستعملہ اور امکانی صورتیں مل جاتی ہیں۔ ان میں سے ایک صورت شعر کے دونوں مصرعوں کے آغاز میں ایک ہی لفظ یا الفاظ کی تکرار ہے جیسے:

کاش میں واقف نہ ہوتا رسم و راہِ عشق سے
کاش تم سمجھو کہ عشق فتنہ گر کیا چیز ہے

تکرارِ الفاظ کی ایک اور صورت یہ ہے کہ ایک ہی مصرع کے دو ٹکڑوں میں ابتدائی الفاظ دوہرائے جائیں جیسے:

مدد اے بے خودیِ دل! مدد اے دردِ جگر!

اردو میں تاکید، زور، مبالغہ اور کسی فعل یا وصف میں اختلاف یا اشتراک ظاہر کرنے کے لیے ایک ہی کلمے کو بلا فصل دوہرایا جاتا ہے اور کبھی مکرر الفاظ کے درمیان حروفِ ربط،

حروفِ اضافت یا حروفِ تخصیص لائے جاتے ہیں۔فانی کے ابتدائی کلام میں تکرارِ الفاظ کی ایسی مثالیں بہت ملتی ہیں۔

ع مڑ مڑ کے دیکھتے ہیں کوئی دیکھتا نہ ہو

(ردالعجز علی الحشو مع الاشتقاق۔)

ع تیغ قاتل پانی پانی ہوگئی (تکریرِ مطلق)

ع ہوتا ہے میری جان گھڑی بھر میں کیا سے کیا (تکریر مع الوسائط)

دیکھنا پھر حشر میں کیا حشر برپا ہوگیا
وہ سراپا حشر جب ہنگامہ آرا ہوگیا

خاک ہوئے خود خاک میں مل کر
خاک سے بچ کر جانے والے

خیر ہے، کیوں مرے رونے کی ہنسی ہوتی ہے
دل لگی کیا ہے، لگی دل کی بری ہوتی ہے (قول بالموجب)

میرے دل کو خنجر قاتل پسند
خنجرِ قاتل کو میرا دل پسند (عکس وطرد)

جو کلیجے میں نہ ہو دل میں نہ ہو وہ داغ کیا
ہو نہ جس میں داغ، وہ دل، وہ کلیجہ ہی نہیں

(عکس وطرد)

سالم الفاظ کی تکرار کے علاوہ ایسے الفاظ کا استعمال بھی جن میں دو ایک مصمتوں اور مصوتوں کا اختلاف یا کمی بیشی ہو صوتی تکرار کا باعث ہوتا ہے۔اس کی وجہ سے شعر میں بعض صنعتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان صنعتوں کے برتنے سے شعر میں بعض اصوات کی تکرار واقع ہوتی ہے۔فانی کے کلام میں اس طرح کی صوتی تکرار کی مثالیں بہت سی مل جائیں گی:

حمد داورِ ہر دو عالم کو مُرسلِ مُرسَلِ مکرم کو
(تجنیسِ محرّف)

فرصت ہی نہیں کوئی گھڑی، رنج سے، غم سے
سو کام لگے ہیں دلِ ناکام کے دم سے (اشتقاق)

تنگیِ گور نے کیا تنگ کیا ہے کہ مجھے
کوئی پہلو کبھی ظالم نے بدلنے نہ دیا (تجنیسِ مطرف)

لطفِ دورِ شرابِ ناب ہے آج
واعظِ شہر بھی خراب ہے آج (تجنیسِ لاحق)

بہتے بہتے سارے آنسو بہہ گئے
روتے روتے آنسوؤں کو رولیا (اشتقاق)

گو ایک ہی فتنہ ہے قامت بھی قیامت بھی
کم ہو تو قیامت ہے، بڑھ جائے تو قامت ہے (شبہ اشتقاق)

غور کیا جائے تو فانؔی کے کلام میں صوتی تکرار کے حسبِ ذیل علل دریافت ہوں گے:

1۔ صنائع لفظی وصنائع معنوی کی وجہ سے مکمل کلموں یا کلموں کے اجزا میں مصوتوں اور مصمتوں کی تکرار۔

2۔ تمیز، وصف وصفات، اور حالیہ معطوفوں کے بکثرت استعمال سے چند خاص حروف (عطف، ربط، استفہام وغیرہ، اور کلموں کی تکرار جیسے: کے، کر، سے، میں، ہی، تو، جب جو، کیا، کون وغیرہ۔

3۔ مرکب ہم رتبہ جملوں یا تابع اسمی، وصفی اور تمیزی جملوں کی ساخت میں مختلف حروف: کہ، اور، لیکن، بلکہ، مگر، اگر، تو، اس لیے، چوں کہ، وغیرہ کا استعمال بھی دوسرے کلموں کے ساتھ مل کر چند اصوات کی تکرار کا باعث بن گیا ہے۔

4۔ فانؔی کی شاعری میں مکالماتی فقرے کثرت سے آئے ہیں۔ ان میں حروفِ فجائیہ کے استعمال سے بھی چند خاص اصوات کی جا بجا تکرار ہوئی ہے۔

5۔ بعض آوازیں فانؔی کو طبعاً مرغوب تھیں۔ غیر شعوری طور پر اظہار کے لیے

انھوں نے ایسی لفظیات منتخب کیں جن میں یہ آوازیں زیادہ استعمال ہوئی ہیں۔

اصوات کی تکرار سے جو غنائیت پیدا ہوتی ہے اس کا سماعی تاثر ہر جگہ یکساں نہیں ہوتا بلکہ مصمتوں اور مصوتوں کی انفرادی اور اجتماعی صوتی کیفیات کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ ہر مصمتہ اپنے مخرج اور ادائیگی کے طرز کے ساتھ منفرد صوتی کیفیت رکھتا ہے اور شعر کے آہنگ پر اثر ڈالتا ہے۔

فانی کی شاعری کے پہلے اور دوسرے دور کے درمیان اگر چہ دس گیارہ برس کا طویل وقفہ حائل ہے لیکن فانی کا لہجہ جو پہلے دور کے ختم تک متعین سا ہو چکا تھا دوسرے دور میں بہت کم تبدیل ہوا ہے بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے لہجے کی بعض بنیادی عادتیں زیادہ جڑ پکڑ گئی ہیں۔ الفاظ اور اصوات کی تکرار جس سے ابتداءً کلام کی ظاہری تزئین اور خوش آہنگی مقصود تھی دوسرے دور میں معنی آفرینی اور اظہار کا خاص اسلوب بن گئی ہے۔ تکرارِ الفاظ کی وہ تمام صورتیں جو ابتدائی دور کی شاعری میں دیکھی گئیں ''دیوان'' کی جدید غزلوں اور ''باقیات'' میں کثرت سے ملیں گی۔ تکرارِ الفاظ کے ساتھ مختلف صنائع یہاں بھی موجود ہیں لیکن شعر کی معنوی دلکشی ہمارا دھیان اس طرف بٹنے نہیں دیتی۔ جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں اردو اور فارسی میں اکثر صنائع لفظی اور بعض صنائع معنوی تکرارِ اصوات کا باعث بنتے ہیں۔ ان میں سے بعض کی غایت ہی تکرارِ اصوات ہے جیسے صنعتِ قلب جس میں ایک لفظ کے مقابل دوسرا لفظ ایسا لایا جاتا ہے جس میں پہلے لفظ کے حروف منعکس ترتیب کے ساتھ آتے ہیں۔ جیسے ''کاخ'' اور ''خاک''۔ صنعتِ حذف یا قطع الحروف کا تعلق بھی صوتی آہنگ سے ہے۔ اس میں کسی خاص حرف کے نہ لانے کا التزام کیا جاتا ہے۔ ایسی ہی ایک اور صنعت واصل الشفتین ہے جس میں التزام یہ رکھا جاتا ہے کہ ہر کلمے میں دولبی مصمتے ہوں تاکہ ادائیگی میں لب باہم ملتے جائیں۔ اس کی ضد صنعت واسع الشفتین ہے۔ یعنی عبارت یا شعر پڑھا جائے تو دونوں لب نہ ملنے پائیں بہ الفاظِ دیگر کسی لفظ میں کوئی دولبی مصمتہ نہ آئے۔

کم یا زیادہ، فانی نے یہ ساری صنعتیں اپنے کلام میں استعمال کی ہیں۔ ان صنائع سے فانی کی دلچسپی ایک حد تک ان کے لہجے کی خاص عادت، تکرارِ اصوات کا نتیجہ ہے۔ اس نوع کی صنعتوں میں فانی کو تکریر، ردالعجز علی الصدر کے قبیل کی صنعتیں، ان کے علاوہ اشتقاق اور عکس خاص طور پر مرغوب ہیں۔ دورِ دوم کے کلام میں ایسے اشعار قابل لحاظ تعداد میں مل

جائیں گے جن میں ایک سے زیادہ صنعتیں یک جا ہوگئی ہیں۔ ذیل کی مثالوں سے واضح ہوگا کہ کس طرح دورِ دوم کے کلام میں صنائع کے ساتھ تکرارِ اصوات واقع ہوئی ہے۔

تجنیسِ تام	تو نے سب اپنے کام بگڑ کر بنا لیے	میری وفا وہ کام جو بن کر بگڑ گیا
تجنیس	دل کی لگی نہیں تو خیراب کوئی دل لگی سہی	فتنۂ شامِ غم کے بعد فتنۂ حشر ہی سہی
اشتقاق	امید مرگ ہے باقی تو نا امید نہیں	کہ اپنی وضع کے امیدوار ہم بھی ہیں
	دل کا اجڑنا سہل سہی بسنا سہل نہیں ظالم	بستی بسنا کھیل نہیں ہے بستے بستے بستی ہے
تکریرِ مطلق	اشک ایک اک کر کے سب آوارۂ دامن ہوئے	رفتہ رفتہ مٹ گیا نام و نشانِ اضطراب
تکریر مع الوسائط	حشر پہ حشر چاہیے حشر میں حشر چاہیے	دفن ہیں سجدہ ہائے شوق ناصیۂ نیاز میں
متتابع	نگاہِ شوق کے دم تک تھیں آنکھیں	اب آنکھیں یادگاریں ہیں نظر کی
	مانا حجابِ دید مری بے خودی ہوئی	تم وجہِ بے خودی نہیں یہ ایک ہی ہوئی
قلب (قلبِ بعض)	میری گراں جانیاں مجھ سے جدا ہوں نہ ہوں	سعیِ الم رائگاں دیکھیے کب تک رہے
	ترکِ غمِ ساحل کا حاصل نظر آتا ہے	لے ڈوبنے والے وہ ساحل نظر آتا ہے
ردالعجز علی الصدر	کرنہ فریاد خموشی میں اثر پیدا کر	درد بن کر دلِ بے درد میں گھر پیدا کر
ردالعجز علی الحشو	میں ہوں اک مرکزِ ہنگامۂ ہوش و رمِ ہوش	دل اگر عالمِ ہستی ہے تو سرِ عالمِ ہوش

عجز کا اطلاق اگر سختی کے ساتھ دوسرے مصرع کے آخری رکن پر کیا جائے یا علی بلال حسن بن عبداللہ (24) کی تاویل کے مطابق ضرب کو بھی (اس صنعت کی حد تک) عجز میں شامل کر لیا جائے اور ماقبل عجز کے ہر جزو کو خواہ حشو ہو یا صدر یا ابتدا، صدر کہا جائے تب بھی فانی کے ہاں ردّ العجز علی الصدر یا ردّ العجز علی الصدر کی صنعت کم آئی ہے لیکن ایک بدلی ہوئی صورت میں اس صنعت کے مشابہہ تکرارِ الفاظ فانی کے کلام میں پائی جاتی ہے جیسے:

ابتدا کی تکرار صدر میں
ہائے وہ وعدۂ فردا کی مدد وقتِ اخیر
ہائے وہ مطلبِ دشوار کہ آساں نکلا

حشو کی تکرار ابتدا میں
جو مجھ پہ ہوئی ایسی بیدادنہ کی ہوگی
اللہ کے بندوں پر، اللہ کے دشمن نے

دعا گدائے اثر ہے گدا پہ تکیہ کیا — دوسرے مصرع کے حشو کی تکرار
کہ اعتمادِ اثر کیا ملا ملا نہ ملا — پہلے مصرع کے حشو میں

قطار البعیر یہ صنعت بھی ردّ العجز علی الصدر کے قبیل کی ہے:

برق کو اب کیا غرض کیا رہ گیا کیا جل گیا
جل گیا خرمن میں جو کچھ تھا مری تقدیر کا

چمن میں دل ہے تو میری نگاہ میں ہے چمن
چمن سے تو مجھے لے جائے گا کہاں صیاد

طباقِ سلبی اس صنعت کو فانی نے بکثرت برتا ہے۔معنوی اعتبار سے یہ 'تضاد' کے قبیل کی صنعت ہے۔فانی کے اسلوب کی تشکیل میں ان صنعتوں کا خاص حصہ ہے۔

طباقِ سلبی کی مثالیں:

جنوں سہی اثرِ بے خودیِ غم نہ سہی — تمھیں خبر ہے کہ اپنی خبر نہیں ہے مجھے
روح کو کیوں تن سے اختلاط ہے باقی — دہر میں اب رسمِ اختلاط نہیں ہے
کچھ نہ کہنا وہ کسی مجبورِ خاموشی کا ہائے — وہ جنازے پر ترا کہنا خفا کیوں ہو گئے

عکس طباق اور تضاد کی طرح صنعتِ عکس سے بھی فانی کو خاص دلچسپی تھی۔

فانی جس طرح الفاظ کی تکرار سے خاص صوتی آہنگ پیدا کرنے کے علاوہ مضمون آفرینی کے لیے کثیر المعانی الفاظ سے فائدہ اٹھاتے ہیں، عکس اور تضاد کے ذریعے اجتماعِ ضدین کا ہنر دکھاتے اور ایک جہانِ معانی آباد کر دیتے ہیں۔صنعتِ عکس میں بالعموم مصرعوں کی ترتیب بھی منعکس ہو جاتی ہے اور ایک منظم صوتی آہنگ تشکیل پا جاتا ہے۔

مثالیں:

کیوں سادگی میں طور کچھ اب بانکپن کے ہیں
کل تک تو سادگی کی ادا بانکپن میں تھی

بہار نذرِ تغافل ہوئی، خزاں ٹھہری
خزاں شہیدِ تبسم ہوئی، بہار ہوئی

موت آتی ہے تم نہ آؤ گے
تم نہ آئے تو موت آئی ہے

صنعتِ ذوقافیتین و اندرونی قوافی۔ شعر میں دو یا دو سے زیادہ قافیے لانا، اردو شاعری اور بالخصوص غزل کی مانوس صنعت ہے۔ کبھی قافیوں کے ساتھ ردیف بھی زائد لائی جاتی ہے (25)۔ فانی نے اس صنعت کو مزید توسیع دی۔ وہ زائد قافیے اصل قوافی سے قبل ہی نہیں لاتے بلکہ شعر کے مختلف اجزا میں حسنِ آہنگ کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہم قافیہ الفاظ مندرج کرتے ہیں اور کبھی اجزائے الفاظ سے قافیے کا شبہ پیدا کرتے ہیں (26)۔ مکرر الفاظ کی طرح اندرونی قوافی بھی مصمتوں اور مصوتوں کی تکرار و تنظیم، صوتی آہنگ کی تشکیل میں خاص حصہ ادا کرتے ہیں۔ فانی کے ہاں پہلے دور کے مقابلے میں دوسرے دور کے کلام میں اندرونی قوافی کی کثرت نمایاں ہے:

کیا ہم شبِ وصل ان سے فرقت کا گلہ کرتے   تھی رات بہت تھوڑی اور بات تھی طولانی
وہ جامِ کفر پرور بھر دے کہ مست کر دے   مستوں کے دل میں ساقی ایمان رہ نہ جائے
بوئے خزاں سے مست ہیں یاد ہمیں بہار کیا   ہم تو چمن پرست ہیں پھول کہاں کے خار کیا
چشم براہِ یار ہوں منتظرِ فشار ہوں   سبزۂ رہ گزار ہوں عالمِ عرض ناز میں

فانی کے کلام میں صنائع کے استعمال کے ساتھ تکرارِ اصوات کی مثالیں اوپر گزر چکی ہیں۔ ان کے علاوہ مصمتوں اور مصوتوں کے انتخاب، ان کی تکرار اور تنظیم کی چند اور صورتیں بھی ملتی ہیں۔ اس سلسلے میں حسبِ ذیل مشاہدات لائقِ توجہ ہیں:

(1) عام طور پر غزل میں ایک یا چند مخصوص مصمتے یا کسی خاص نوع کے مصمتے زیادہ حاوی رہتے ہیں۔ چند غزلوں میں ایسے مصمتوں کو بار بار لایا گیا ہے جو ردیف یا قافیے میں نمایاں طور پر مندرج ہوئے ہیں۔ مثال کے لیے ''باقیات'' کی وہ غزلیں پیش کی جا سکتی ہیں جن کے قوافی ہوش، جوش، خموش وغیرہ ہیں۔

1۔ ان کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا
2۔ خونِ ناحق کا گلہ تھا کچھ ادب کا جوش تھا
3۔ ذرہ ذرہ تربتِ فانی کا شیون جوش تھا

ان غزلوں کے اشعار میں مصمتے رش/ر کی تکرار بہت زیادہ ہوئی ہے۔ رش/ر کے علاوہ دوسرے صفیری مصمتوں اور پہلوی مصمتوں کے اندراج نے ان غزلوں میں جو صوتی رنگ اور آہنگ پیدا کر دیا ہے اسے ذیل کے اشعار میں دیکھا اور سنا جا سکتا ہے:

ان کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا
ش م ل ہ ش

اک جوش تھا کہ محو تماشائے جوش تھا
ش م ہ ش ش

برپا تھا دل کی لاش پہ اک محشر سکوت
ل ل ش م ہ ش ر س

تیرے شہید ناز کا ماتم خموش تھا
ش ہ ز م م خ م ش

عشق کی دنیا زمیں سے آسماں تک شوق تھی
ش ز م س س م ش

تھا جو کچھ تیرے سوا آغوش ہی آغوش تھا
س غ ش ہ غ ش

سرگزشت عمر کہیے اس کو یاروداد عشق
س ر ز ش م ر ہ س ر ش

دل کے لب جنبش میں تھے اور میں سراپا گوش تھا
ل ل ش م ر م س ر ش

ذرّہ ذرّہ تربتِ فانی کا شیون جوش ہے
ز ر ز ر ف ن ش ن ش

اس صف ماتم میں اک شمع لحد خاموش ہے
س ص ف م م م ش م ل ہ خ م ش ہ

اک طلسم فیض ہے سینے میں سوز دل کی ذات
س م ف ز ہ س ن م س ز ل ز

بے تکلف ہر نفس اک شعلۂ خس پوش ہے
ف ہ ر ن ف س ش س ش ہ

(2) چیدہ چیدہ اشعار اور مصرعوں میں بھی یہ میلانِ نظر ہے جیسے رتھ رکی تکرار:

منزلِ عشق پہ تنہا پہنچے کوئی تمنا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کراس راہ میں آخر اک اک ساتھی چھوٹ گیا

اس شعر میں /تھ/ کے علاوہ /ن/، /ک/، /ر/، /س/ (/ش/ /ز/) اور /ہ/ کی تکرار و اندراج بھی توجہ طلب ہے۔

/گ/ کی تکرار:

کیوں خونِ دل لگی ہی رہے گی جگر میں آگ
گ گ گ گ گ
اے ننگِ عاشقی تری غیرت کو کیا ہوا

دولبی مصمتوں کا اندراج اور ترتیب:

1۔ مری میت پہ ان کا طرزِ ماتم کس بلا کا ہے
م م پ م-م ب
دلِ بے مدعا سے پوچھتے ہیں مدعا کیا ہے
ب م پ م
بنیادِ جہاں کیا ہے مجبورِ فنا ہونا
ب م-ب
سرمایۂ ہستی ہے محرومِ بقا ہونا
م م-م ب

(3) کسی مصمتے یا مصمتوں کی تکرار خاص فصل کے ساتھ ہو تو شعر خوش آہنگ ہو جاتا ہے لیکن مناسب فصل اگر برقرار نہ رکھا جائے تو شعر کی قرأت میں دشواری پیش آتی ہے اور روانی باقی نہیں رہتی۔ خاص کر بندشی مصمتوں کی بے فصل یا کم فصل کے ساتھ تکرار سے نہ صرف الفاظ کا ادا کرنا مشکل ہو جاتا ہے بلکہ سننے والے کو بھی گراں گزرتا ہے۔ فانؔی اس معاملے میں کسی قدر غیر محتاط واقع ہوئے تھے۔ کہیں کہیں ان کے کلام میں ایسے اشعار مل جاتے ہیں:

/ب/ /ر/ کا اجتماع

آپ کی آزردگیِ بے سبب بھی خوب ہے
کیا مزے کا ہے تقاضا عذرِ بے تقصیر کا

ر ن/ر کا اجتماع — نہ بن انجان ظالم لاکھ بے تاثیر ہوں نالے
خبر دل کی نہ ہو دل کو کہیں ایسا بھی ہوتا ہے

ر ک/ر کا اجتماع — ہاں ہم نہ تھے فریبِ تمنا سے بے خبر
کیا کہیے کیا کیا دلِ امیدوار نے

(4) فانی کے کلام میں قابلِ لحاظ تعداد ایسے اشعار کی ہے جن میں ایک سے زیادہ مصمتوں کی تکرار خاص تنظیم کے ساتھ ملتی ہے۔ وہ مختلف گروہوں کے مصمتوں کو شعر کے مختلف اجزا میں بانٹ دیتے ہیں۔ اگر یہ مصمتے الگ الگ مخارج سے تعلق رکھتے ہوں تو ان کی ادائیگی میں ایک مخرج سے دوسرے مخرج کی طرف ترجیع خاص صوتی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

(1) شاید کہ شامِ ہجر کے مارے بھی جی اٹھے
صبحِ بہارِ حشر کا چہرہ اتر گیا

i۔مصرعِ اولیٰ کے جزوِ اول میں ر ش/ر کی تکرار مصوتے آ (a) کے ساتھ اور دوسرے مصرع میں ایک ر ش/ر کا اندراج۔

ii۔مصرعِ ثانی کے ابتدا اور حشو میں ر ہ/ر کی تکرار اور مصرعِ اولیٰ میں ایک ر ہ/ر کا اندراج۔

iii۔ر ہ/ر کے ساتھ کہیں ر ب/ر اور کہیں ر ر/ر کا اندراج ب + ہ = صبح، بہار، ر + ہ = ر ہجر، بہار، حشر، چہرہ۔

iv۔ر ر/ر کی تکرار = مصرعِ اولیٰ = ہجر، مارے
مصرعِ ثانی = بہار، حشر، چہرہ، اتر

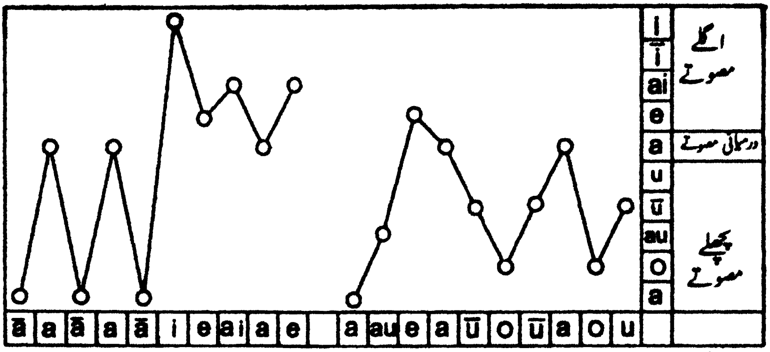
(2) <u>کہاں</u> <u>تک</u> <u>کچھ</u> نہ <u>کہیے</u> <u>اب</u> تو <u>نوبت</u> جان <u>تک</u> <u>پہنچی</u>
ک ک ک ک ب ب ک پ

<u>تکلف</u> <u>بر</u> طرف اے <u>ضبط</u> <u>نالہ</u> <u>دل</u> سے <u>نکلے</u> گا
ک ل ل ب ب ل ل ل

میں ر ک/ر ب/ر اور ر ل/ر کی تکرار کے علاوہ اس شعر کے مصرعِ اولیٰ کے جزوِ اول میں ر ک/ر اور جزوِ دوم میں دولبی مصمتوں ر ب/ر اور پ/ر کا اجتماع اور ان کے علاوہ دیگر مصمتوں کی تنظیم بھی توجہ طلب ہے۔

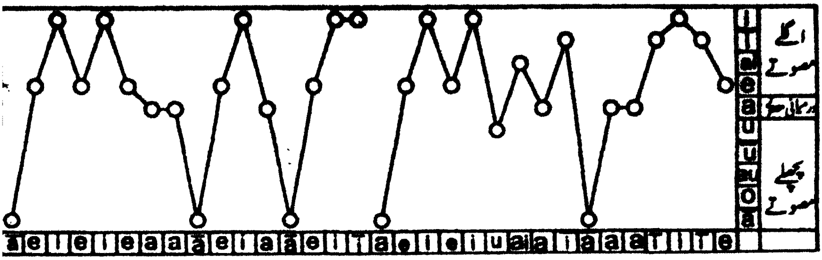
پہلے دور کی طرح دوسرے دور کی شاعری میں بھی الفاظ اور مصمتوں کی تکرار کے ساتھ مصوتوں کی تکرار، گروہ بندی اور ان کی ترتیب سے خاص آہنگ پیدا کرنے کا میلان نظر آتا ہے۔ لہجے میں زیادہ توازن اور نکھار پیدا ہو گیا ہے۔ شعر یا جزوِ شعر میں اکثر مصوتوں کو خارج یا کم کر کے کسی ایک گروہ کے مصوتوں کی متوالی تکرار دوسرے دور میں بھی کہیں کہیں نظر آتی ہے جیسے:

(1) صور و منصور و طور ارے توبہ
ایک ہے تیری بات کا انداز



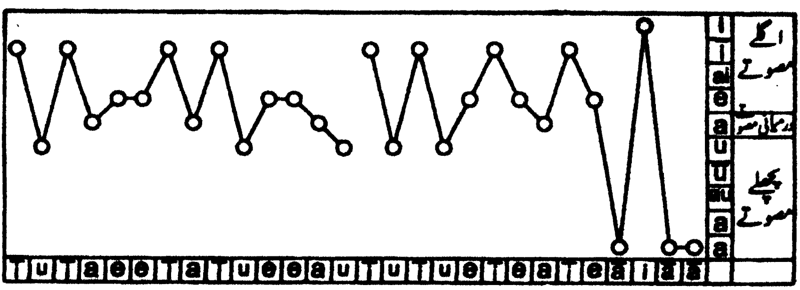
مصرعِ اولیٰ کے جزوِ اوّل میں پچھلے گول مصوتوں کا اجتماع اور دوسرے مصرع کے آخر میں پچھلے پست مصوتے کی تکرار ہوئی ہے لیکن مصوتوں کی تنظیم کا عام انداز یہ ہے کہ وہ دو یا تین مصوتوں کو شعر میں بکثرت دوہراتے ہیں۔ دیگر مصوتوں کا اندراج برائے نام اور غیر محسوس ہوتا ہے۔ مکرّر آنے والے مصوتوں کے تناسب میں تبدیلی کے ساتھ ان کی ترکیب و تنظیم کے نمونے بھی بدل جاتے ہیں۔ ذیل کے اشعار میں مصوتوں کی تنظیم ملاحظہ ہو۔

(2) تری ترچھی نظر کا تیر ہے مشکل سے نکلے گا
دِل اس کے ساتھ نکلے گا اگر یہ دِل سے نکلے گا



اس شعر میں پچھلے گول مصوتے ُو (o) اور ُو (u) اور جڑواں مصوتے َو (au) سرے سے غائب ہیں۔ ُ(u) اور َی (ai) صرف ایک ایک بار آئے ہیں۔ ی (I) کی تکرار بھی برائے نام ہے صرف تین مصوتوں َ(a)۔ ے (e) اور ی (I) کی تکرار زیادہ ہوئی ہے۔

(3) مانا حجابِ دید مری بے خودی ہوئی
تم وجہِ بے خودی نہیں یہ ایک ہی ہوئی

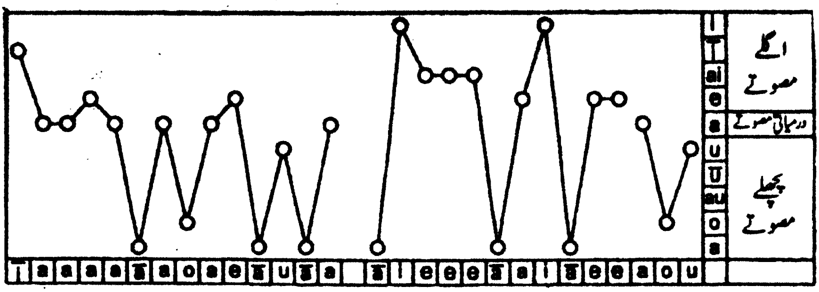


پچھلے مصوتوں میں ُو (o) اور ُو (U) اور جڑواں مصوتے َو (au) سرے سے غائب ہیں۔ جڑواں مصوتے َی (ai) بھی موجود نہیں ہے مصوتہ ِ (i) صرف ایک بار آیا ہے۔ پچھلا مصوتہ آ (a) اور درمیانی مصوتے َ (a) صرف تین تین بار آئے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں (I) اور ے (e) کی زیادہ تکرار ہوئی ہے۔

دیوان کی جدید غزلوں اور باقیات میں ایسی غزلیں اور اشعار بھی مل جاتے ہیں جن میں چند خاص مصوتوں کی تکرار کے رجحان کے برخلاف مصوتوں کے انتخاب اور اندراج میں تنوع سے کام لیا گیا ہے۔ ''مانا کہ بات وعدۂ فردا پہ ٹل گئی''، یا ''دشمنِ جاں تھے تو جانِ مدّعا کیوں ہو گئے''، ایسی ہی غزلیں ہیں۔ مصوتوں کے تنوع کی ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

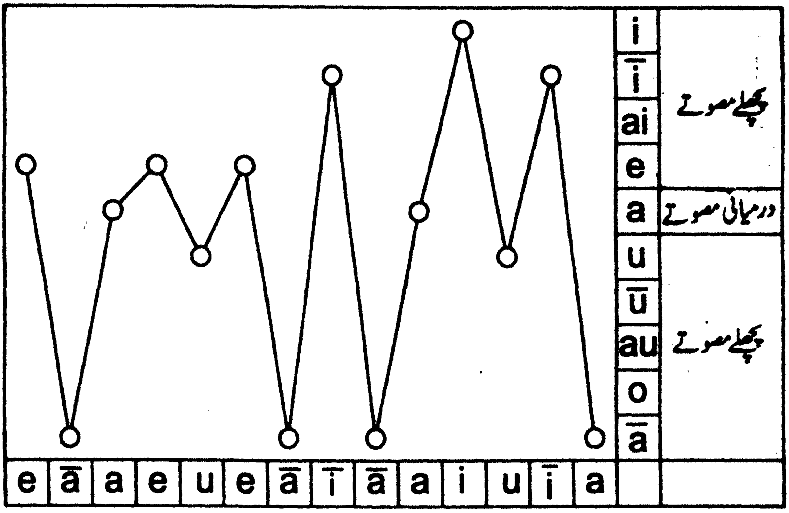
III

تم کیوں گئے تھے آئینہ خانے میں بے حجاب
اچھا ہوا کہ شرم و شرارت میں چل گئی

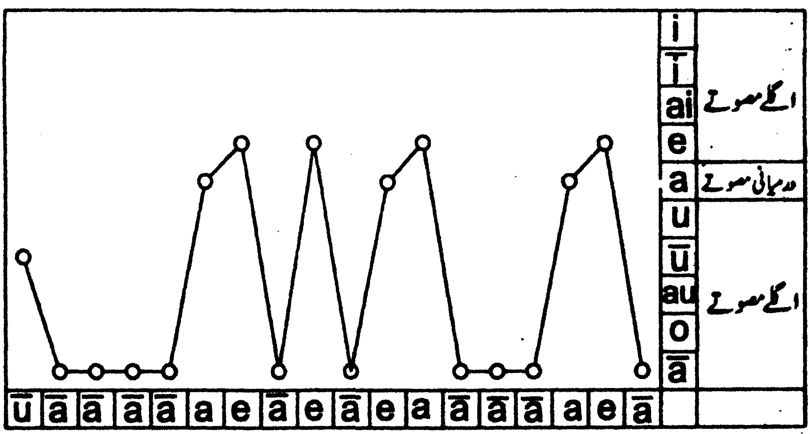


اس شعر میں پچھلے مصوتے /u/ اور جڑواں مصوتوں کے سوا تمام مصوتے موجود ہیں۔ سب سے زیادہ تعداد درمیانی مصوتے کی ہے اس کے ساتھ ایک اگلا مصوتہ e اور ایک پچھلا مصوتہ u قریب قریب مساوی تعداد میں مندرج ہوئے ہیں باقی دو اگلے اور دو پچھلے مصوتے I، i اور o، u کم سہی لیکن توازن کے ساتھ درج کیے گئے ہیں۔ مصرعِ اولیٰ میں اگلے مصوتے = 8، درمیانی = 2 اور پچھلے مصوتے = 5 اور دوسرے مصرع میں اگلے مصوتے = 3، درمیانی = 6 اور پچھلے مصوتے = 5 آئے ہیں۔ ایسا تنوع اور توازن نسبتاً کم اشعار میں ملے گا۔

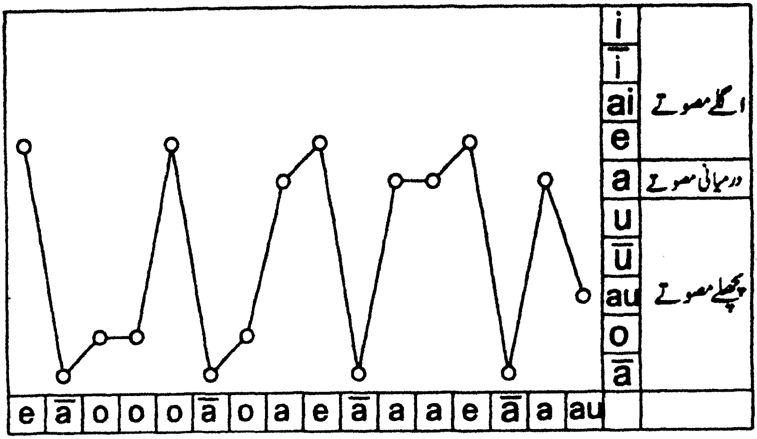
مصوتوں کی تکرار و ترتیب سے فانی نے صوتی آہنگ کے بعض انوکھے اور دلچسپ تجربے کیے ہیں۔ اجزائے شعر میں مختلف المخارج مصوتوں کے اجتماع اور گروہ بندی سے بننے والی صوتی اشکال، ان کی تکرار اور باہمی مشابہت کو چند مصرعوں کے تجزیے سے واضح کیا جاتا ہے:



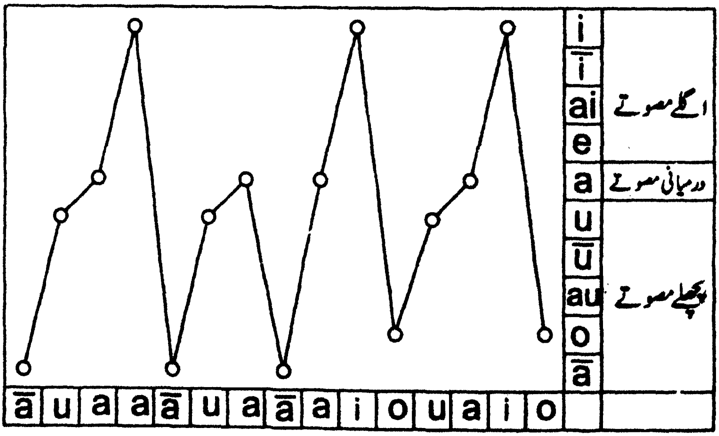
آئی ہوئی ٹل جاتی آئے ہوئے ٹل جاتے



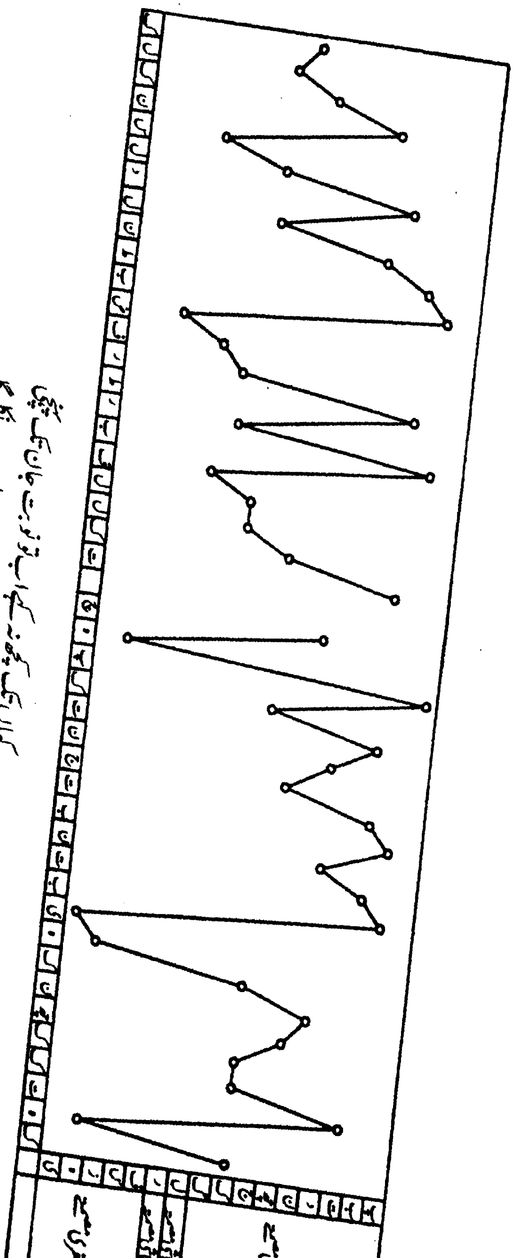
آکے تماشہ گاہِ جہاں میں دادِ تماشا کیا چاہوں



موت آنے تک نہ آئے اب جو تم آئے تو ہائے



وہ نگہہ اف وہ مژہ، ناک مکھلا شتر چھپا



''عرفانیات'' اور ''وجدانیات'' کی شاعری کا دور فانیؔ کے اسلوب ، لہجہ اور صوتی آہنگ کے استحکام اور پختگی کا دور ہے۔ دیوان (جدید) اور ''باقیات'' کی شاعری کے صوتی آہنگ کی بعض خصوصیات تیسرے دور کی شاعری میں نمایاں طور پر برقرار ہیں۔ ساتھ ہی بعض خصوصیات کم یا مفقود بھی ہوگئی ہیں۔ زبان اور فن کی کاریگری اور صناعی کا حصار ٹوٹ سا گیا ہے۔ کیفیات و جذبات زیادہ تر فطری سادگی کے ساتھ معرضِ اظہار میں آئے ہیں جس کی وجہ سے شعر میں ضربِ کلیمی کا اثر پیدا ہوگیا ہے۔ مکالماتی لہجہ بھی مدھم پڑ گیا ہے۔ اس کی جگہ ایک نیا لہجہ ابھر آیا ہے جس میں یاد، افسانہ سَرائی اور مدعا کی کیفیت سموئی ہوئی ہے۔ لہجے میں یہ تبدیلی حیات اور مسائلِ حیات کے بارے میں ایک بدلے ہوئے نقطۂ نظر کی غماز ہے۔ تیسرے دور مین فانیؔ کے لہجے میں طنز کی وہ تندی اور تلخی باقی نہیں رہی ہے نہ ہی وہ ماتم گساری، بین اور فریاد کا سا انداز نمایاں معلوم ہوتا ہے جو دورِ دوم کے آغاز کی غزلوں میں دیکھا گیا تھا۔ طنز ہے بھی تو بہت دھیما ہے۔ شکایتیں، شکر کا پہلو لیے ہوئے ہیں۔ تمنا اور محرومی کے مرحلوں سے گزر کر وہ 'عرفانِ غم' کی سرحد میں داخل ہو گئے تھے اور اب وہاں سے 'عرفانِ ہستی اور عرفانِ حق کے راستے پر چل پڑے تھے۔ یہیں پہنچ کر فانیؔ، امانتِ غم کے مفہوم سے آشنا ہوئے۔ وہ ذہنی سطح پر رواتی بن چکے تھے پھر بھی یادوں اور تمناؤں سے اپنا دامن چھڑا نہیں سکے۔ اس تمام دور میں فانیؔ کے اقتصادی حالات یکساں نہیں رہے۔ سماجی ماحول بھی بدلتا رہا۔ جذباتِ عشق میں مدّ و جزر اب بھی آتے تھے۔ ان وجوہات سے تیسرے دور میں فانیؔ کی نفسیاتی کیفیات ہر وقت ایک جیسی نہیں رہیں۔ اور یہ بات ان کے لہجے سے خود مترشح ہوتی ہے۔ اس کا اثر صوتی آہنگ میں بھی محسوس ہوتا ہے۔ دوسری طرف سن وسال اور تجاربِ حیات، کے اعتبار ہی سے نہیں بلکہ مشقِ سخن کے زمانے اور خونِ جگر کے قطروں کے حساب سے بھی وہ پختگی کی عمر کو پہنچ چکے تھے اور چاہے پختہ کار اور زمانہ شناس انسان نہ بن سکے ہوں ایک پرکار اور حسن شناس فنکار ضرور بن چکے تھے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ تیسرے دور کی شاعری میں جذبات اور خیالات کے ساتھ لب و لہجے میں بھی توازن پیدا ہوگیا ہے۔

تیسرے دور کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے سب سے پہلے ہماری توجہ فانیؔ کے لہجے کی ان عادتوں کی طرف مبذول ہوتی ہے جو پہلے اور دوسرے دور میں مستحکم ہو چکی تھیں اور ایک خاص حد تک تیسرے دور میں بھی برقرار رہیں۔

فانیؔ کے لہجے اور ان کی شاعری کے صوتی آہنگ کا اب تک جو تجزیہ کیا گیا ہے اس کے پیشِ نظر ہم اگر یہ رائے قائم کریں تو غلط نہ ہوگا کہ وہ لفظ پرست نہ ہوتے ہوئے بھی الفاظ کے معنوی اور صوتی حسن کے بڑے ادا شناس تھے اور ان اداؤں سے اپنی شاعری کے نگارخانے کی زیبائش بڑھانے میں خاصی مدد لیتے تھے۔ لفظ کی تکرار سے معانی کی دنیا آباد کرنا اور تکرارِ اصوات سے نغمے بکھیرنا فانیؔ کے اسلوب کا خاص وصف ہے۔ پہلے دور میں یہ وصف الفاظ کی رعایت اور بازی گری کی سطح سے ابھرنے نہیں پایا تھا۔ دوسرے دور میں الفاظ، صوتی محاکات اور معنوی رنگوں کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں اور کہیں کہیں الفاظ کی تکرار اس درجہ غلو کے ساتھ کی گئی ہے کہ اس کے مقصود بالذات ہونے کا شائبہ ہوتا ہے۔ تیسرے دور کے اسلوب، لہجے اور آہنگ میں بھی اگرچہ تکرارِ الفاظ اور تکرارِ اصوات کو خاص مقام حاصل ہے لیکن اسے شعر سازی کا سانچہ نہیں بنالیا گیا ہے، تیسرے دور کی شاعری سے تکرارِ الفاظ کی مثالیں اکٹھا کی جائیں تو خاصا ذخیرہ فراہم ہو جائے گا پھر بھی سارے کلام میں ان کا تناسب دوسرے دور کے مقابلے میں کم ہے۔ بعض غزلوں میں تو سرے سے مکرر الفاظ لائے ہی نہیں گئے ہیں اور وہاں تکرارِ الفاظ کے اسلوب سے انحراف کا شعوری میلان کارفرما نظر آتا ہے۔

تیسرے دور کے کلام میں جہاں الفاظ مکرّر لائے گئے ہیں، مقامِ اندراج کی تبدیلی سے وہ تمام لفظی صنائع پیدا ہو گئے ہیں جن کی نشاندہی پہلے اور دوسرے دور کے کلام میں کی جا چکی ہے۔ تجنیس اور اس کی مختلف اقسام زیادہ تر مستعمل ہوئی ہیں۔ فانیؔ کے کلام میں تکرارِ الفاظ کی ایک خاص صورت جو تجنیس نہیں لیکن تجنیس سے مشابہہ ہے، بہ کثرت ملتی ہے وہ ایک ہی لفظ یا گروہِ الفاظ کو صرفی یا نحوی علاقوں کی تبدیلی سے شعر میں مکرر لاتے ہیں۔ اس طریقے سے نہ صرف معانیِ کثیر حاصل ہوتے ہیں بلکہ شعر میں خاص ایمائیت، رمزیت اور حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ جیسے:

جب درد کو امانتِ درماں ہوئی سپرد　　　درمانِ عشق کو غمِ درماں بنادیا

اس شعر میں لفظ درماں کہیں مضاف اور کہیں مضاف الیہ ہے:

ان کے آگے غم اک افسانہ ہے　　　ان سے کہیے فسانۂ غم کیا

مصرعِ اولیٰ میں غم اور فسانہ علی الترتیب مبتدا اور خبر ہیں۔ دوسرے مصرع میں یہ

مضاف الیہ اور مضاف بن کر حالتِ مفعولی میں آئے ہیں۔ پھر دونوں جگہ لفظ فسانہ الگ مفہوم رکھتا ہے۔ اسی طرح ضمیر 'ان' ایک مصرع میں حالتِ اضافی میں ہے تو دوسرے مصرع میں مفعولی حالت میں۔

بعض اشعار میں ایک دو الفاظ کے تغیر کے ساتھ پورا مصرع دوہرا دیا گیا ہے، تکرارِ الفاظ کی یہ صورت چھوٹی بحر کے اشعار میں زیادہ ملتی ہے۔

تم سے ملنے کی آرزو ہی سہی — تم سے ملنے کی آرزو تو کریں
تیری ہی خوشی ہے آج غم بھی — تیری ہی خوشی تھی غم سے پہلے

کہیں تکرارِ الفاظ کے ساتھ محض لہجے کی تبدیلی سے ایک بات پیدا کر لی گئی ہے:

ہر شاخ ہر شجر سے نہ تھی بجلیوں کو لاگ — ہر شاخ ہر شجر پہ مرا آشیاں نہ تھا
تم دو گھڑی کو آئے نہ بیمار کے قریب — بیمار دو گھڑی کو بھی اچھا نہیں رہا

(عرفانیات)

تکرارِ الفاظ میں معنی آفرینی کا جو پہلو ہے بظاہر اس کا تعلق صوتی آہنگ سے نظر نہیں آتا لیکن حقیقت یہ ہے کہ معانی کی تبدیلی لہجے پر اثر انداز ہوتی اور بالواسطہ طور پر صوتی آہنگ بھی متاثر ہوتا ہے۔ الفاظ کی تکرار سے مصمتوں اور مصوتوں کی جو تکرار واقع ہوتی ہے اس کے نمونے مکرر الفاظ کے مقامِ اندراج کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں اور انھی اشعار میں مکرر الفاظ کے مصمتے اور مصوتے جزوی طور پر دوسرے الفاظ میں مندرج ہوں تو صوتی تکرار کے نمونوں میں خاصا تنوع پیدا ہو جاتا ہے۔ چناں چہ فانی کے کلام میں تکریر، تتابع، قلب، ردّ العجز علی الصدر، عکس، اور دوسری صنعتوں کے استعمال سے مکرّر الفاظ کا اندراج مختلف اشعار میں جداگانہ طریقے پر ہوا ہے۔

تکرارِ الفاظ کے علاوہ تیسرے دور میں بھی مسمط، تشریع یا ذوالقافتین اور کبھی ذوالقافتین مع الحاجب کے انداز پر اندرونی قافیے یا ردیف وقوافی کے اندراج سے مختلف الفاظ کے مصمتوں اور مصوتوں کی جزوی یا کلی طور پر تکرار واقع ہوئی ہے۔ مسمط اور توشیح کے انداز کے اندرونی قافیوں میں مصمتوں اور مصوتوں کی تکرار خاص آہنگ کے ساتھ ہوئی ہے۔ جیسے:

ہر روے گل کو جلوہ گہہ کیف صد بہار — ہر بوے گل کو میکدۂ جاں بنا دیا
دل پہ جو نگاہیں تھیں رفتہ رفتہ آہیں تھیں — عشق بن گیا آخر حسنِ جلوہ سازاں کا
ٹوٹا نہ ہم سے رشتۂ رسمِ حجابِ عشق — چھوٹا نہ ہم سے ہجر کا دامن وصال میں
یہ نیازِ عاشق ہے اور وہ ہے نازاں کا — موت رازِ عاشق ہے، زندگی ہے رازاں کا

کسی خاص تنظیم اور ترتیب کے بغیر ہم وزن اور ہم قافیہ الفاظ کا استعمال عرفانیات اور وجدانیات کی غزلوں میں جابجا ہوا ہے۔ اور مکرر الفاظ کے ساتھ ہم وزن یا ہم قافیہ الفاظ کے منظم یا غیر منظم اندراج نے شعر میں حرف وصوت کا گلستان کھلا دیا ہے جیسے =

خود حسن | کمالِ | حسن ہے یعنی | حسن جہاں ہے کامل ہے
اور عشق | مآلِ | عشق ہے یعنی | عشق میں کامل کوئی نہیں

یہ ترکِ بیداد و قدرِ دل کیوں وفا | تو | اربابِ دل | کی خو | ہے |
جفا | سو | تقدیر | آرزو | ہے | ہٹاؤ بھی اپنا کام دیکھ

غم حسن [مکمل] [تھا] [دل] حیرتِ [کامل] تھا = [تصویر] کا آئینہ [تصویر] کے [قابل] [تھا]

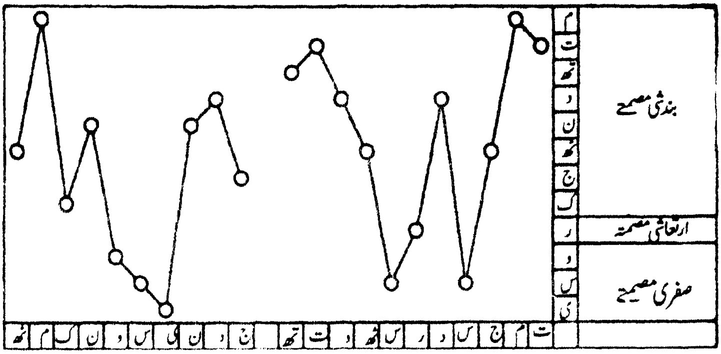
صنعت ذو قافیتین مع الحاجب کا استعمال ایک غزل میں فانی نے مزید ذیلی قافیوں

کے ساتھ کیا ہے اور کہیں ذیلی قافیوں کے بجائے ہم وزن الفاظ لائے ہیں۔ مصمتوں اور مصوتوں کے انتخاب ، باہمی تناسب اور اندرونی تنظیم نے غزل کی موسیقیت میں اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔

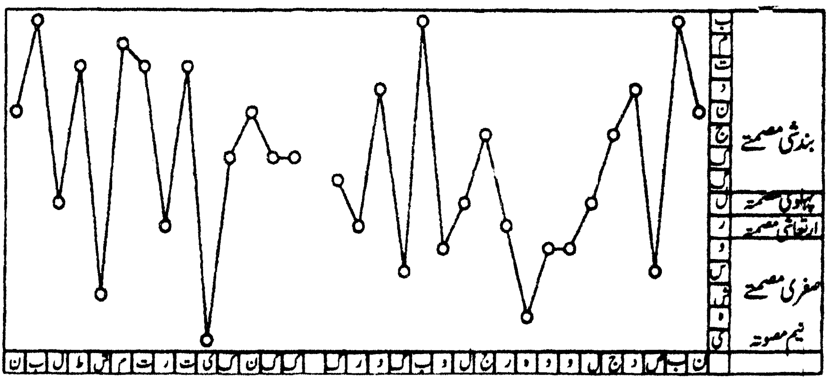
وہ بے[1] خودی کے[2] پیالے[3] پلا[4] دیے[5] تونے[6] مرے[1] حواس ٹھکانے[7] لگا[4] دیے[5] تونے[6]
گرا[2] کے[2] قطرۂ شبنم گلوں[8] کے[2] دامن پر[9] تجلیات[10] کے[2] دریا[4] بہا دیے تونے
بنا کے ہجر کی راتوں کو[13] بے نیازِ[11] سحر تعینات کے پردے[3] اٹھا دیے تونے
دکھا کے تجزیہ رنگ و بو کا حسنِ کمال[12] مشاہدات کے ٹکڑے اڑا دیے تونے
دلوں[8] کو[13] دے[3] کے[2] فریب سکونِ بے آرام تغیرات کے نقشے جما دیے تونے
عطائے[14] نعمتِ سوز و گداز[11] کی خاطر اذیتوں[8] کے خزانے[7] لٹا دیے تونے
سرور عقل و غمِ عشق کے[2] دوراہے[3] پر[9] بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگا دیے تونے
حجابِ نطق کو[13] معجز نمائیاں دے کر نظر[9] کی آڑ میں جادو جگا دیے تونے
جمالِ یار کا افسانہ چھیڑ کر[9] فانی شعاع[14] نور سے دل جگمگا دیے تونے

تیسرے دور کے کلام میں بھی مصمتوں کے متناسب اندراج ، باہمی ترتیب اور تکرار سے صوتی آہنگ کے مختلف تجربات کیے گیے ہیں اور ان سے مخصوص انواع کے سمائی تاثرات پیدا کرنے میں مدد لی گئی ہے۔ عام طور پر جن مصمتوں کی صوتی کیفیات سے استفادہ مقصود رہا ہے ان کا اندراج بہ کثرت اور بہ تکرار کیا گیا ہے۔ کہیں مصمتوں کے مخارج اور طرزِ ادائیگی کا لحاظ کرتے انھیں باہم خاص تناسب اور ترتیب کے ساتھ مربوط کیا گیا ہے۔ بعض اشعار میں مصمتوں کی گروہ بندی خاص انداز سے کی گئی ہے، وہ اس طرح کے شعر کے مختلف اجزا میں

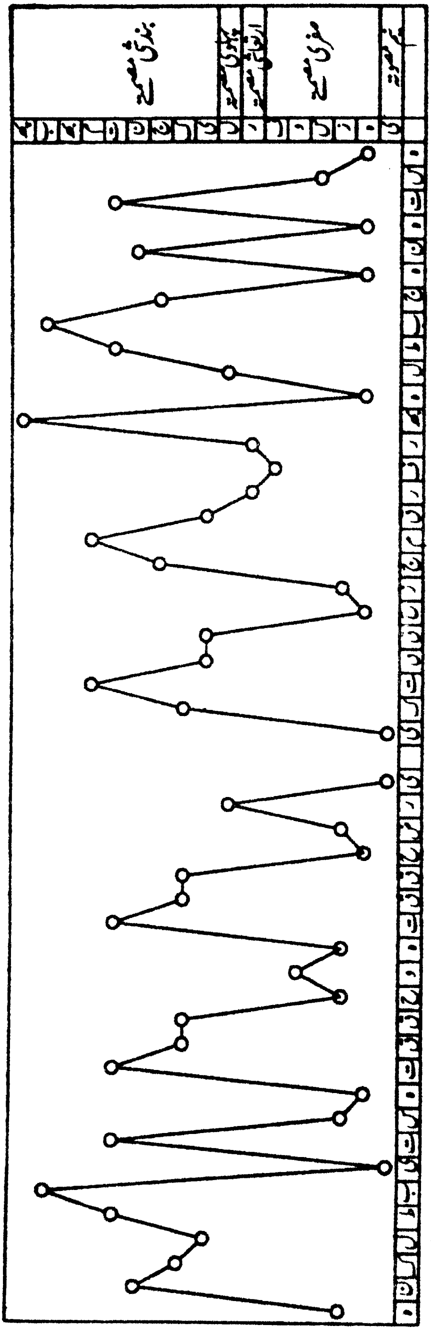
الگ الگ دھارے کی راہ میں گرداب سا بن گیا ہے جہاں آواز کی رو چکر کھا کر آگے کی طرف رواں ہوتی ہے۔ ذیل میں چند اشعار کے تجزیے سے مصمتوں کی تکرار اور تنظیم کی متذکرہ صورتوں کی وضاحت کی جاتی ہے۔



تم جسے در سے اُٹھا دیتے تھے آج دنیا سے وہ ناکام اٹھا

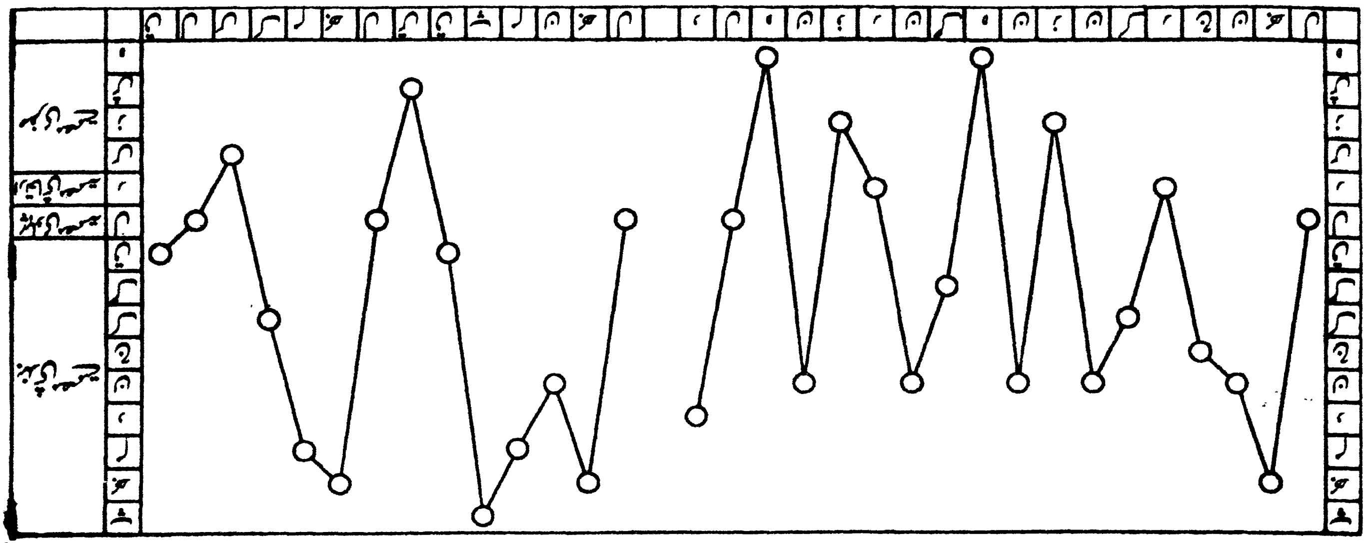


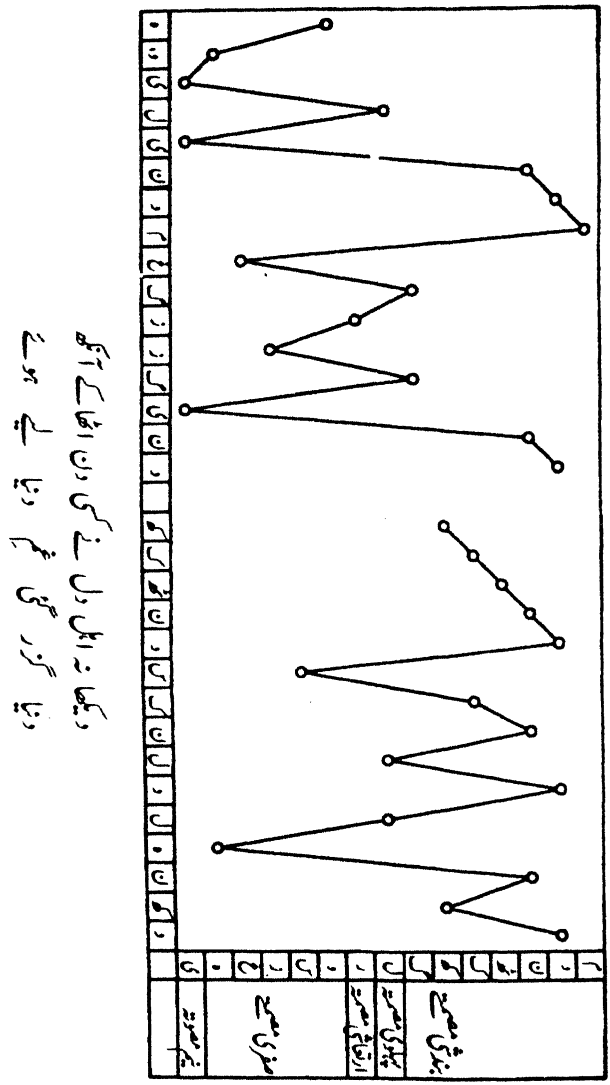
آئینہ بصد جلوہ وہر جلوہ بصد رنگ
کیا کیا نہ کیا تیری تماشاطلبی نے



ہستی ہی نہیں جو باطل ہو پھر فرقِ مجاز و حقیقت کیا
پھر عین حقیقت ہے وہ حقیقت ہستی باطل کوئی نہیں

عقل سے کام بھی لے عشق پہ ایمان بھی لا
دل ہی نذر نگہہ ناز نہ کر جان بھی لا





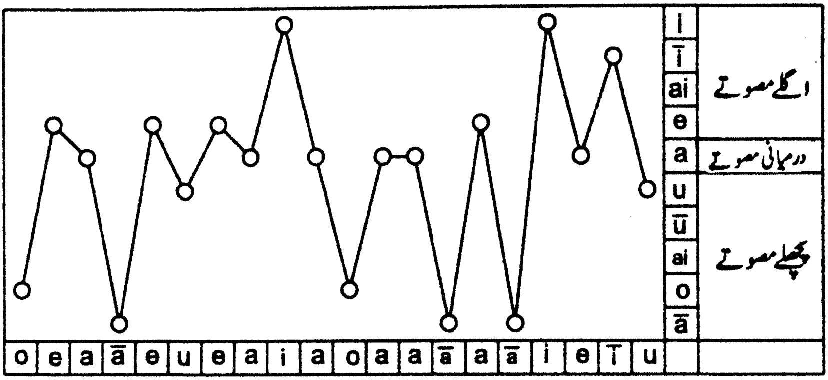
تکرارِ الفاظ اور اندورنی قوافی سے یوں بھی مصمتوں کے ساتھ مصوتوں کی تکرار

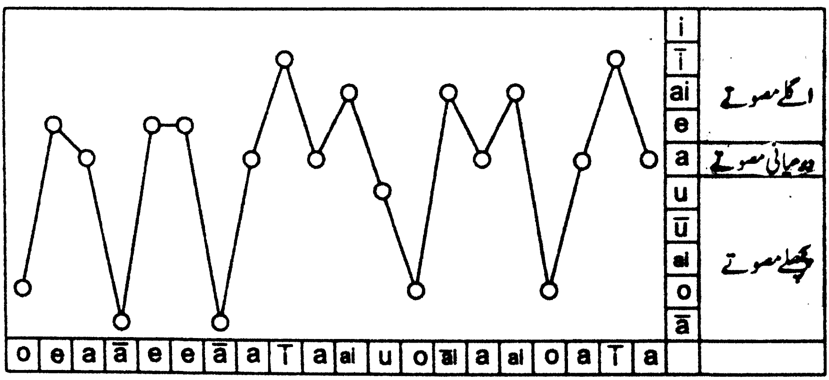
واقع ہوئی ہے۔اس کے علاوہ بھی مصوتوں کی تکرار و تنظیم خاص صوتی آہنگ اور صوتی کیفیت لیے ہوئے ملتی ہے۔مثلاً ذیل کے شعر میں مصوتے :e= ـِ ے کی تکرار دیکھتے، دیکھا، اور 'دیکھنے والا' کے علاوہ دوسرے الفاظ میں بھی ہوئی ہے اس کے ساتھ مصوتوں آ (a) اور ءُ و(o) کے اندراج نے شعر کو متنوع کیفیات کا حامل بنا دیا ہے۔شعر یہ ہے:

کیا کیا گلے نہ تھے کہ ''ادھر دیکھتے نہیں''
دیکھا،تو کوئی دیکھنے والا، نہیں رہا

اس شعر میں ہر فقرہ جداگانہ لہجہ اور مختلف جذباتی کیفیت رکھتا ہے۔'' کیا کیا'' میں آ (a) کی مکرر صوت طنز کی کیفیت پیدا کر رہی ہے۔'' دیکھتے نہیں'' میں انفی مصوتہ ـِ یں (آ) شکایت کے لہجے کو ابھار رہا ہے یہی مصوتہ ''نہیں رہا'' میں مصرع کے دیگر الفاظ میں مصوتے وُ (O) کے ساتھ مندرج ہو کر شکایت کے ساتھ مایوسی کی کیفیت کو دوبالا کر رہا ہے۔اسی طرح ذیل کے شعر میں پچھلے پست انفی مصوتے، پچھلے گول مصوتوں کے ساتھ آ کر جہاں لہجے کو پرسوز بنا رہے ہیں وہیں ان کی تکرار اور ترتیب نے مکرّر مصمتوں کی صوتی کیفیت کے ساتھ مل کر لہجے میں خاص نغمہ شامل کر دیا ہے۔اس شعر میں مصوتوں کی تنظیم ملاحظہ ہو:

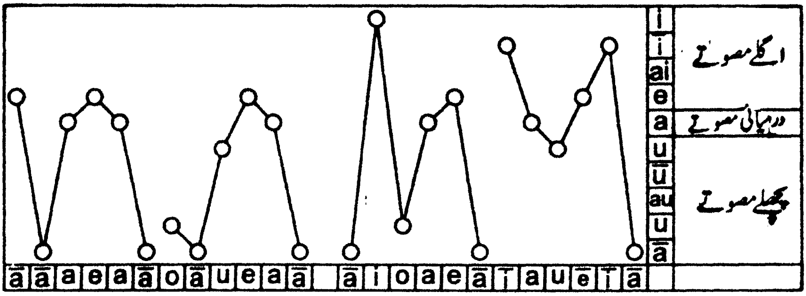
اُمیدِ انعامِ خاص رکھو، کرشمۂ لُطفِ عام دیکھو
نصیب تو خیر ہے جو کچھ ہے، نصیب کا اہتمام دیکھو





ذیل کے شعر میں مختلف مصوتوں کی ترتیب سے خاص طرح کا آہنگ پیدا ہوگیا ہے۔ ہر مصرع دو ہم وزن ٹکڑوں میں بٹا ہوا ہے۔ ہر ٹکڑا لمبے مصوتے آ (a) سے شروع ہو کر کسی لمبے مصوتے ہی پر ختم ہوا ہے:

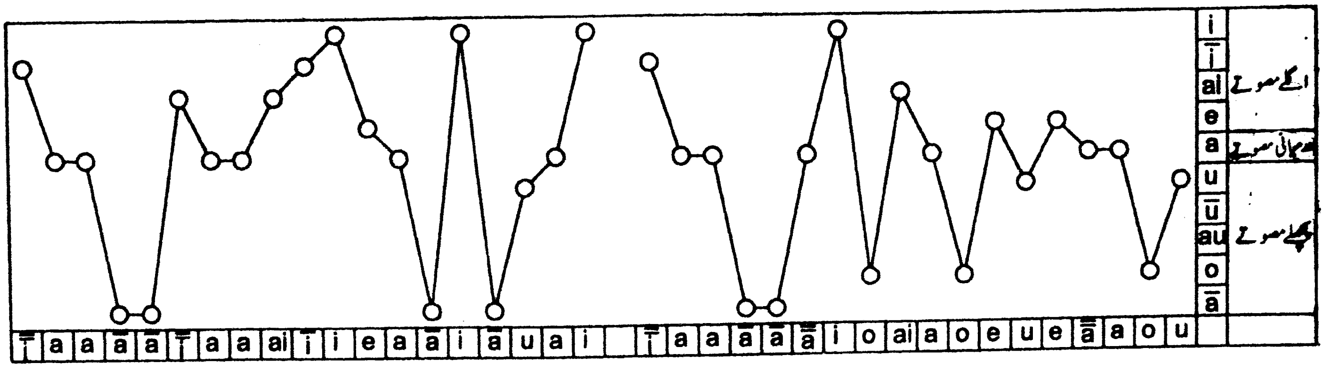
آدمی میں کچھ نہیں آپ نے سمو دیا
عالمِ غبار کو عالمِ خیال میں



مندرجۂ ذیل شعر کے مصرعِ اولیٰ میں پچھلے گول مصوتوں اور انفی مصوتوں اور دوسرے مصرع میں پچھلے پست مصوتے اور اگلے اونچے مصوتوں کی زیادتی سے دونوں مصرعوں کی صوتی کیفیت، لہجہ اور ان کا سماعی تاثر مختلف ہوگیا ہے۔ ردیف وقوافی اور درمیانی مصوتے دونوں مصرعوں کے انفرادی تاثرات کو یک جا کر رہے ہیں۔

(اگلے صفحہ پر)

لطف وکرم کے پتلے ہواب قہر وستم کا نام نہیں
دل پہ خدا کی مار کہ پھر بھی چین نہیں آرام نہیں



بحر و اوزان

شاعر کے اسلوب اور لہجے کے بنانے میں بحور کا انتخاب دو طرح سے اثر ڈالتا ہے ہر بحر کی اپنی ایک موسیقی ہوتی ہے جو جذبے کی موسیقی سے ہم آہنگ ہو کر شعر کی تاثیر کو دوبالا کر دیتی ہے۔ مخصوص جذبات کے اظہار کے لیے مناسب بحریں اختیار نہ کی جائیں تو گاکر بین کرنے یا منہ بسور کر ہنسنے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض بحروں میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ متضاد قسم کے جذبات سے مطابقت پیدا کر لیتی ہیں۔ دیکھا جائے تو ہر بڑے شاعر کی کامیاب اور مشہور غزلیں چند خاص بحروں ہی میں ملیں گی جو اس شاعر کی طبع کو مرغوب ہوتی ہیں۔ بعض بحور اور اوزان مخصوص جذبات سے زیادہ موانست رکھنے کی بنا پر چند خاص مضامین اور خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنا لیے جاتے ہیں۔

شاعر کے اسلوب اور لہجے پر بحور اور اوزان کا ایک بالواسطہ اثر یوں پڑتا ہے کہ وہ کبھی شاعر کے انتخابِ الفاظ کی آزادی میں مانع ہو جاتے ہیں۔ بحر شعر میں لفظ کے مقام کا تعین کرتی ہے۔ لیکن بعض اوقات جملے کی ساخت کی بنا پر یا کبھی محاورہ یا مرکب کا جزو ہونے کی وجہ سے فصاحتِ کلام کا اقتضا یہ ہوتا ہے کہ شعر میں لفظ کی نشست کسی اور مقام پر ہو اور تعقید، تنافر یا دوسرے عیوب سے بچنے کے لیے شاعر اس لفظ کو ترک کر کے کسی اور لفظ کا انتخاب کرتا ہے اور چوں کہ متبدِ لہ لفظ کی صوتی مقدار مختلف ہوتی ہے اس لیے وزن کی کمی یا بیشی کو دور کرنے کے لیے دوسرے الفاظ بھی بدل دینے پڑتے ہیں۔ مثلاً میرؔ کے اس شعر میں:

میرؔ اُن نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

''شراب'' کی جگہ ''مے'' باندھنا چاہیں تو شعر کو ازسرِ نو لکھنا ہوگا۔ نہ صرف وزن کی تکمیل، بلکہ فصاحتِ کلام باقی رکھنے کے لیے بھی دوسرے الفاظ میں ردّ و بدل کرنا ہوگا۔ ایسی تبدیلیاں شعر کے صوتی آہنگ پر لازماً اثر انداز ہوتی ہیں۔ صوتی نقطۂ نظر سے فارسی

اور اردو بحور کی موسیقی ان چار اجزا پر مشتمل ہوتی ہے:

1 لمبے مصوتوں کی زیادہ سے زیادہ گنجائش

2 چھوٹے مصوتوں کی ناگزیر کم سے کم تعداد

3 چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب

4 مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب (زیادہ سے زیادہ مصوتوں کے استعمال کی صورت میں) شاعر کسی بحر کو استعمال کرتے ہوئے لمبے مصوتوں کی جگہ چھوٹے مصوتے لاسکتا ہے ایسی صورت میں جتنے لمبے مصوتے کم ہوں گے مصمتوں کی تعداد اتنی ہی بڑھ جائے گی۔ لیکن مصوتوں اور مصمتوں کی مجموعی تعداد بحر کی فراہم کردہ گنجائش سے آگے نہیں بڑھ سکے گی۔

صوتی مقدار ہر صورت میں یکساں رہے گی۔ اگر لمبے مصوتے کو صوتی اکائی فرض کیا جائے جس کی صوتی مقدار (چھوٹا مصوتہ + مصمتہ) کے مساوی ہوتی ہے تو اس اصول کو ریاضی کی زبان میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے =

$$\text{بحر یا وزن کی صوتی مقدار} = \frac{\text{ا + ب + ج}}{2}$$

جب کہ ا = لمبے مصوتے، ب = چھوٹے مصوتے اور ج = مصمتے (مصمتوں میں الف کی صوت کو بھی شامل کرنا ہوگا اگر وہ حرف صحیح کے طور پر لفظ کے شروع میں آئے جیسے = اکبر۔ عہد،

ہر بحر کا، ایک معیاری صوتی آہنگ ہوتا ہے جو ارکان کی تکرار سے تشکیل پاتا ہے۔ لیکن بہت کم اشعار میں یہ معیاری صوتی آہنگ برقرار رہتا ہے۔ شاعر کے انتخابِ الفاظ کی وجہ سے مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب بدل جاتا ہے۔ کسی شعر میں الفاظ کے انتخاب کا انحصار کسی حد تک ردیف اور قافیے پر بھی ہوتا ہے جو شاعر کے ذہن میں خیال کے مختلف تلازمے ابھارتے ہیں۔ غزل میں ردیف اور ردی کی تکرار مقررہ صوتی وقفوں کے ساتھ واقع ہوتی ہے اور وہ ایک طرف بحر کے صوتی آہنگ میں اپنی لے بڑھا دیتے ہیں تو دوسری طرف مصمتوں اور مصوتوں کی فراہم کردہ گنجائش کو محدود کر دیتے ہیں۔ بحر اور ردیف وقوافی کا

مجموعی صوتی انضباط، شاعر کے لہجے اور انتخابِ الفاظ پر کس طرح اثر ڈالتا ہے اس کا اندازہ مختلف شاعروں کے چند ہم زمین اشعار کے تقابلی مطالعہ سے ہوسکتا ہے۔

ناسخؔ کی ایک غزل بحر ہزج مثمن سالم میں ہے=

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا   طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

اس زمین میں آتشؔ، غالبؔ، ذوقؔ، امیرؔ، تسلیمؔ اور بعض دوسرے شاعروں نے بھی غزلیں کہی ہیں:

لبھاتا ہے نہایت دل کو خط رخسارِ جاناں کا
گھسیٹے گا مجھے کانٹوں میں سبزہ اس گلستاں کا   آتشؔ

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا   غالبؔ

لگا ہے تیر دل پر آہ کس کافر کی مژگاں کا
نشاں سوفار کا معلوم ہوتا ہے نہ پیکاں کا   ذوقؔ

نہیں سودا فقط یوسف کو اس کے دورِ داماں کا
گدا ادریس بھی ہے کوچۂ چاکِ گریباں کا   امیرؔ

لکھا ہے یک قلم مضمون صنعتہائے یزداں کا
جوابِ دفترِ کن ہر ورق ہے اپنے دیواں کا   تسلیمؔ

اسی زمین میں فانیؔ کا مطلع یہ ہے:

عیاں ہر حرف سے ہے دائرہ مہرِ درخشاں کا
ہے رشکِ مطلعِ خورشید مطلع میرے دیواں کا

یہ بحر ہر مصرعے میں چار چھوٹے اور بارہ 12 لمبے مصوتوں، اس طرح جملہ سولہ 16 مصوتوں کی گنجائش فراہم کرتی ہے۔ یہ سولہ مصوتے، تمام چھوٹے بھی ہوسکتے ہیں لیکن لمبے مصوتے کسی مصرع میں بارہ 12 سے زیادہ نہیں لائے جاسکتے۔ مصمتوں کی تعداد کم سے کم سولہ 16 اور زیادہ سے زیادہ اٹھائیس 28 ہوگی۔ اس بحر میں جو بھی غزل کہی جائے گی ہر مصرع کا صوتی اتار چڑھاؤ ان حدود کے تابع رہے گا۔

مندرجہ بالا مطلعوں میں ردیف اور قافیے کی وجہ سے دو لمبے انفی اور دو لمبے

غیر انفی مصوتوں کا اندراج لازمی ہو گیا ہے اس طرح چھوٹے مصوتے مجموعی طور پر کسی مطلع میں اٹھائیس سے زیادہ نہیں لائے جا سکتے۔ ناسخؔ، آتشؔ، غالبؔ، ذوقؔ، امیرؔ، تسلیمؔ اور فانیؔ کے مطلعوں میں لمبے، جڑواں اور چھوٹے مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب بہ صراحت ذیل ہے:

شاعر	لمبے مصوتے	چھوٹے مصوتے	مصمتے (بہ شمول ا (ع) بہ طور مصمتے)
ناسخؔ	18	14	38
آتشؔ	17	15	39
غالبؔ	12	20	44
ذوقؔ	19	13	37
امیرؔ	20	12	36
تسلیمؔ	13	19	43
فانیؔ	16	16	40

اس جدول پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ لمبے مصوتے سب سے زیادہ امیرؔ اور ذوقؔ نے اور سب سے کم غالبؔ اور تسلیمؔ نے استعمال کیے ہیں۔ اسی طرح مصمتوں کی تعداد سب سے زیادہ غالبؔ اور تسلیمؔ کے پاس اور سب سے کم امیرؔ اور ذوقؔ کے مطلعوں میں ہے۔ تسلیمؔ کے مطلع میں مسموع مصمتے، غیر مسموع مصمتوں کے دوچند سے بھی زیادہ ہیں۔ دوسرے شاعروں کے پاس ان کا تناسب قریب قریب مساوی ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین نے اپنے ایک مقالے میں غالبؔ کے صوتی آہنگ کی یہ خصوصیت بیان کی ہے کہ ''وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سروں میں گاتے ہیں۔ جلتے سروں کی صوتیاتی توجیہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی صفیری آوازوں (رگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً خ، ش، ف، ز وغیرہ) سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انھیں ن، م کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں''۔ (27)
غالبؔ کے آہنگ کی یہ خصوصیت ان کے زیرِ نظر مطلع میں بھی نمایاں ہے۔ سب

سے زیادہ صفیری آوازیں غالبؔ ہی نے استعمال کی ہیں۔ ناسخؔ اور فانیؔ کے آہنگ میں صفیری آواز /ہ/ اور ارتعاشی آواز /ر/ کا اندراج ایک قدرِ مشترک ہے۔ غشائی آوازیں [/ک/، /گ/، /گھ/ اور /خ/] آتشؔ کے مطلع میں زیادہ ہیں۔ اسی طرح ذوقؔ، تسلیمؔ اور امیرؔ کے مطلعوں میں علی الترتیب /ک/، /ن/ اور /ہ/ کی آوازیں الگ الگ صوتی تاثر پیدا کر رہی ہیں۔ لیکن تمام مطلعے چوں کہ ایک ہی زمین میں ہیں اس لیے ان کا آہنگ کچھ تو تال کی یکسانیت کی وجہ سے ایک دوسرے سے بہت قریب ہے اس کے علاوہ ہر مطلع کی صوتی مقدار ہمارے اخذ کردہ ضابطے (28) کے مطابق بحر کی صوتی مقدار کے مساوی ہے بحرِ ہزج مثمن سالم کی صوتی مقدار 44 ہوتی ہے اور یہی مقدار ہر مطلع کی ہے۔

ناسخؔ $=18+\frac{38+14}{2}=44$ ذوقؔ $=19+\frac{37+14}{2}=44$

آتشؔ $=17+\frac{39+15}{2}=44$ تسلیمؔ $=13+\frac{43+19}{2}=44$

غالبؔ $=12+\frac{44+20}{2}=44$ میرؔ $=20+\frac{36+12}{2}=44$

فانیؔ $=16+\frac{40+16}{2}=44$

اس تجزیے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر کا لہجہ بحر اور ردیف وقوافی کے فراہم کردہ صوتی آہنگ کے نظام کے تابع ہوتا ہے۔ شاعر کو اس قدر آزادی رہتی ہے کہ وہ اگر چاہے تو لمبے مصوتے کی جگہ ایک چھوٹا مصوتہ اور ایک مصمتہ یا دو چھوٹے مصوتے استعمال کرے۔ اس طرح بحر کے صوتی نظام میں شاعر کو اپنا لہجہ شامل کرنے کی گنجائش نکل آتی ہے اور شعر میں ایک نیا آہنگ اُبھرتا ہے۔

ہم دیکھ آئے ہیں کہ غزل کے ردیف وقوافی بحر میں مصوتوں اور مصمتوں کی گنجائش سے اپنا حصہ پہلے ہی لے لیتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ بالواسطہ طور پر بھی شعر کے صوتی آہنگ کو متاثر کرتے ہیں بلکہ اس کے انتخاب کو مشروط بھی بنا دیتے ہیں۔ شعر میں دوسرے کلموں کی صرفی حیثیت اور نحوی اعتبار سے جملے کی ساخت کا انحصار بڑی حد تک ردیف وقوافی پر ہوتا ہے۔ ناسخؔ کے ہم زمین مطلعوں کی متذکرہ مثالوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ردیف، حروفِ اضافت

ہونے کی وجہ سے تمام قافیے مضاف الیہ ہیں اور ہر شعر میں ان کے مضاف اسمائے واحد مذکر آئے ہیں۔ ان مطلعوں میں اسما اور صفات کی کثرت، فعلِ ناقص کا استعمال اور بیانیہ انداز ردیف وقوافی کے اثر کو ظاہر کرتا ہے۔ حاصلِ کلام یہ کہ ردیف وقوافی، بحر کے آہنگ کو زیادہ متعین کر دیتے ہیں یہی وجہ ہے کہ جب دو مختلف مزاج کے شاعر ایک ہی زمین میں طبع آزمائی کرتے ہیں تو ان کے اشعار کے آہنگ میں کسی قدر مشابہت پیدا ہو جاتی ہے۔

شعر میں لے، نغمگی، روانی اور خاص سماعی کیفیات پیدا کرنے میں مصوتے اہم حصہ لیتے ہیں۔ شعر کی روانی اور غنائیت کا انحصار بڑی حد تک مصمتوں کے مقابلے میں مصوتوں (بالخصوص لمبے مصوتوں) کی کثرت پر ہوتا ہے۔ اُردو میں جو بحریں رائج ہیں ان میں سے بہت سی بحروں میں اس کی گنجائش ہے کہ مصوتے، مصمتوں سے زیادہ لائے جائیں اور لمبے مصوتوں کا تناسب بھی چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں زیادہ ہو اور چند اوزان ایسے بھی ہیں جن میں مصمتوں اور چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں، لمبے مصوتوں کے اندراج کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ بحروں میں لمبے مصوتوں کی گنجائش ارکان کی نوعیت اور تعداد کے ساتھ کم یا زیادہ ہوتی گئی ہے۔ مثلاً بحر رمل کے آٹھ رکنی سالم وزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن۔ دوبار) میں چوبیس لمبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں۔ اب وزن متدارک مخبون مضاعف (فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن۔ دوبار کو لیجیے۔ اس وزن میں صرف آٹھ 8 لمبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں جب کہ چھوٹے مصوتوں کی تعداد کم سے کم سولہ 16 ہوگی۔ اس وزن میں اگر شعر کہا جائے تو اس کا آہنگ بہت ہی مرتعش ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ بعض مخصوص جذبات اور کیفیات کے اظہار کے لیے یہ آہنگ مفید اور موزوں ثابت ہو سکتا ہے اور شعر کا سماعی تاثر بھی خوش گوار ہو سکتا ہے لیکن یہ وزن ہر طرح کے جذبات اور لہجوں کو سہار نہیں سکتا۔

فانؔی کے کلام میں بحور و اوزان کا جائزہ لیتے ہوئے بھی ان ساری باتوں کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ ذیل کی جدول میں فانؔی کی شاعری کے بحور اور اوزان کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا جا رہا ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوگا کہ ہر دور میں کون سی بحریں اور کون سے اوزان کس تناسب سے استعمال کیے گئے۔

دائرے، بحریں اور اوزان	تعدادِ اشعار			
	دورِ اوّل	دورِ دوم	دورِ سوم	جملہ
دائرۂ مجتلبہ (بحرِ ہزج)				
مثمن سالم (مفاعیلن چار بار)	121	70	64	255
مثمن اخرب سالم (مفعول مفاعلین مفعول مفاعیلن)	1	73	83	157
مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)	75	48	128	251
مثمن اخرب مکفوف مقصور الآخر (مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل)	5	-	-	5
مثمن مقبوض (مفاعلن 4 بار)	-	7	10	17
مثمن اشتر سالم (فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن)	-	17	44	61
مسدس محذوف الآخر (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)	20	10	16	46
مسدس اخرب مقبوض محذوف الآخر (مفعول مفاعلن فعولن) مقصور الآخر فعولان	44	6	43	93
اوزانِ رباعی	14	21	156	191
(بحرِ رجز) مثمن مطوی مخبون (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن) مذال مفاعلان	18	44	50	112
(بحرِ رمل) مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) مقصور فاعلات مثمن مخبون (محذوف رمحذوف مسکن رمسکن مقصور)	151	148	140	439
[فاعلاتن فعلاتن فعلاتن (فعلن رفعلن رفعلان)] فعلاتن	233	154	145	532
مثمن مشکول (فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن)	9	3	-	12
مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن مقصور فاعلان مثمن مخبون (رمحذوف رمسکن رمقصور)	99	13	29	141
[فاعلاتن فعلاتن (فعلن رفعلن رفعلان)] فعِلاتن	-	3	27	30

دائرے، بحریں، اوزان — تعدادِ اشعار

	دورِ اوّل	دورِ دوم	دورِ سوم	جملہ
دائرۂ موتلفہ (بحرِ کامل) مثمن سالم (متفاعلن چار بار)	9	-	5	14
دائرۂ متفقہ (بحرِ متقارب) مثمن سالم (مفاعلن 4بار)	66	-	27	93
مثمن محذوف الآخر (فعولن فعولن فعولن فعل)	9	-	-	9
مثمن مقبوض اثلم — دو چند (فعل فعلن فعول فعلن)	-	7	5	12
مثمن اثرم ـ دو چند [فعل فعولن فعل فعولن فاع فعولن فاع فعولن]	14	36	52	102
(بحرِ متدارک) مثمن مقطوع (فعلن چار بار)	18	-	-	18
مثمن مخبون مضاعف (فَعِلن چار بار)	-	-	37	37
دائرۂ مشتبہ (بحرِ سریع) مسدس مطوی مکسوف (مفتعلن مفتعلن فاعلن)	16	-	7	23
(بحرِ منسرح) مثمن مطوی موقوف (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلات)	1	3	-	4
مثمن مطوی مسخور (مفتعلن فاعلات مفتعلن فع)	-	6	-	6
(بحرِ خفیف) مسدس مخبون (محذوف/محذوف مسکن/مقصور/مسکن مقصور) [فاعلاتن مفاعلن (فَعِلن/فعلن/فَعِلان/فعلان] فَعِلاتن	78	93	281	452

دائرے، بحریں، اوزان — تعدادِ اشعار

	دورِ اوّل	دورِ دوم	دورِ سوم	جملہ
(بحرِ مضارع) مثمن اخرب (مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن)	15	15	35	65
مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاع لات مفاعیل فاعلن) مقصور فاعلان	185	199	186	570
(بحر مجتث) مثمن مخبون (محذوف رمحذوف مسکن رمقصور رمسکن مقصور)				
[مفاعلن فعلاتن مفاعلن (فعِلن رفعْلن رفعِلان رفعْلان)]	82	152	89	323

فانی کے ابتدائی دور کے کلام میں سب سے زیادہ غزلیں بحرِ رمل میں ہیں اس کی نصف تعداد بحرِ ہزج کی غزلوں کی ہے اور قریب اتنی ہی غزلیں بحرِ مضارع میں بھی ہیں۔ یہ تینوں اردو غزل کی مقبول ترین بحریں ہیں۔ ہر غزل گو شاعر کا زیادہ تر کلام انھی بحروں میں ملے گا۔ ان بحروں کی خوبی یہ ہے کہ ان کا آہنگ ہر قسم کے جذبات اور خیالات کا ساتھ دے سکتا ہے۔ ہزج اور رمل تو ایک ہی دائرے کی بحریں ہیں۔ بحرِ رمل کے پہلے رکن کے ابتدائی جزو کو حذف کر کے آخر میں جوڑ دیں اور دوسرے جزو سے پڑھنا شروع کریں تو وہ بحرِ ہزج بن جائے گی۔ رمل اور ہزج دونوں کی صوتی مقدار ایک ہی ہے۔ دونوں بحروں کی ابیات میں کم سے کم آٹھ چھوٹے مصوتے لانا لازمی ہوتا ہے۔ لمبے مصوتے ہر بیت میں زیادہ سے زیادہ چوبیس 24 آسکتے ہیں۔ مصوتوں کی اس فراہم کردہ گنجائش کے تحت ہماری زبان کے تقریباً سبھی الفاظ شعر میں باندھے جاسکتے ہیں۔ اس یکسانیت اور مشابہت کے باوجود دونوں بحروں کا آہنگ بنیادی طور پر اس طرح مختلف ہو جاتا ہے کہ بحر ہزج سالم میں شعر کی ابتدا چھوٹے مصوتے سے ہوتی ہے اور اس کے بعد کا مصمتہ متحرک ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف بحرِ رمل سالم میں شعر کی اتبدا یا تو لمبے مصوتے سے ہوتی ہے یا ابتدائی چھوٹے مصوتے کے بعد ساکن مصمتہ آتا ہے چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی تعداد مساوی بھی ہو تو ترتیب مختلف ہوتی

ہے۔ ہر رکن کی ابتدا چھوٹے مصوتے سے ہونے کی بنا پر بحرِ ہزج کی لے مدھم اور سبک ہوتی ہے اور شعر کے سوز و گداز میں اضافہ کرتی ہے۔ بحرِ رمل میں ہر رکن کی ابتدا لمبے مصوتے سے ہوتی ہے یا ابتدا میں چھوٹا مصوتہ آئے تو ہر رکن کے دوسرے حرف پر اس کی ضرب پڑتی ہے اس کی ادائیگی میں شعر کا آہنگ از خود بلند ہو جاتا ہے شاید اسی وجہ سے شعرا نے غزل کے مزاج کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس بحر کے وزن مثمن مخبون محذوف کو ترجیح دی جس میں ہر رکن کا ابتدائی لمبا مصوتہ چھوٹا ہو جاتا ہے۔ بحرِ مضارع الگ دائرے سے تعلق رکھتی ہے۔ اردو غزل میں اس کا ایک خاص وزن (اخرب مکفوف محذوف مقصور) بے حد مقبول ہے۔ اس میں چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب کا نظام ہزج اور رمل کی سالم بحروں کی طرح سادہ نہیں ہے جن میں لازمی چھوٹے مصوتوں کا اندراج مساوی وقفوں سے ہوتا ہے۔ بحرِ مضارع میں لازمی چھوٹے مصوتے ہر مصرع میں تیسرے، پانچویں، ساتویں، آٹھویں، گیارھویں اور تیرھویں مقام پر آتے ہیں۔ عروض میں جن ارکان سے یہ بحر تشکیل دی گئی ہے ان میں سے ہر رکن تال پر ختم نہیں ہوتا۔ بحر کی معینہ ہیئت یہ ہے:

مفعولُ فاع لاتُ مفاعیلُ فاع لن : تال کا لحاظ رکھتے ہوئے اسی بحر کو دوسرے طریقے سے یوں ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ فعلن مفاعلن فعِلا تن مفاعلن اس غیر حقیقی تقطیع کے اعتبار سے بحر کے پہلے مفروضی رکن کی صوتی مقدار چھے اکائیوں پر مشتمل ہے جب کہ باقی مفروضی ارکان میں سے ہر ایک میں دس 10 صوتی اکائیاں پائی جاتی ہیں۔ اس وجہ سے بحر کا بہاؤ پہلے رکن کے بعد تیز ہو جاتا ہے۔ پہلے رکن میں دو/2 تا چار/4 مصمتوں کی گنجائش ہے۔ اگر مصمتے صرف دو/2 لائے جائیں تو مصرع کی ابتدا دھیمے سُر سے ہوگی۔ دو/2 سے زیادہ مصمتے آئیں تو مصرع آغاز میں بلند آہنگ ہو جائے گا۔ اس کے ساتھ دوسرا مفروضی رکن بھی اگر مصمتے پر ختم ہو تو سارے مصرع کا آہنگ اونچا اور جھٹکے دار ہو جائے گا۔ اس کے برخلاف پہلے اور دوسرے مفروضی ارکان کے آخر میں لمبے مصوتے کے اندراج سے یہی بحر سبک رو اور لہریالی بن جائے گی۔

اردو غزل میں ''رمل مثمن مخبون محذوف'' اور ''مضارع اخرب مکفوف محذوف/مقصور'' یہی دو اوزان بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں۔ فانؔی کے ابتدائی کلام میں، غزلوں کی تعداد انھیں اوزان میں زیادہ (علی الترتیب 34، اور 28) ہے میر کے پسندیدہ

سولہ رکنی بحرِ متدارک کے مرتعش اور متحرک اوزان میں فانؔی نے ایک بھی غزل نہیں کہی۔ اس کے مشابہہ آہنگ والے وزن ''متقارب مثمن مقبوض اثلم'' میں صرف ایک غزل کہی ہے۔ ''ہزج مثمن مطوی موقوف'' کے وزن میں جذبات کا پر جوش اور مترنم اظہار بڑا ہی وجد آفریں ہوتا ہے۔ غزل گو شاعروں نے اسے بہت کم استعمال کیا ہے لیکن اقبال نے اس وزن کے صوتی تاثر سے پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ فانؔی نے اس وزن میں صرف ایک مطلع کہا ہے۔ ''رمل''، ''ہزج'' اور ''مضارع'' کے بعد فانؔی نے ''مجتث'' میں زیادہ غزلیں کہی ہیں۔ ''مجتث مثمن مخبون محذوف'' کا وزن اپنے اندر ''ہزج'' اور ''رمل'' کے صوتی اتار چڑھاؤ کا دلکش امتزاج رکھتا ہے۔ اس کا بہاؤ اور آہنگ دونوں بھی متوازن ہوتے ہیں۔ یہ وزن بھی غزل کے داخلی مزاج سے خاص موانست رکھتا ہے اور جذبات کی تھمی ہوئی کیفیت کے اظہار کے لیے خاص طور پر موزوں ثابت ہوتا ہے۔

2۔ دوسرے دور میں فانؔی کی شاعری کا لہجہ زیادہ متعین اور متوازن ہو گیا ہے۔ لہجے کے اس توازن اور تعین میں بحور اور ردیف وقوافی کے انتخاب کا بھی دخل ہے۔ پہلے دور کی بعض بحور اور اوزان دوسرے دور میں یا تو سرے سے ترک کر دیے گئے ہیں یا کم استعمال میں آئے ہیں۔ ''کامل''، ''سریع'' اور ''متدارک'' میں کوئی غزل نہیں کہی گئی۔ ان کے علاوہ وزن ''متقارب مثمن سالم'' میں صرف دو غزلیں کہی گئیں جب کہ دورِ اوّل میں اس وزن میں دس غزلیں ملتی ہیں۔ دوسرے دور میں چند نئے اوزان کا اضافہ ہوا ہے جیسے ''ہزج مثمن اشتر سالم (فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن)'' ''متقارب مثمن اثرم (فعل فعولن فعل فعولن) اور ''منسرح مثمن مطوی منحور'' (مفتعلن فاعلات مفتعلن فع)۔ ایک غزل رباعی کے وزن (مفعول مفاعیل مفاعیلن فع) میں کہی ہے۔ بعض اوزان دورِ اوّل کے مقابلے میں زیادہ استعمال کیے گئے ہیں۔ جیسے = ''ہزج مثمن اخرب سالم'' (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) اور ''رجز مثمن مطوی مخبون'' (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن) دوسرے دور کے اوزان کی فہرست پر نظر ڈالنے سے دو باتیں نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ فانی نے زیادہ تر غزلیں آٹھ رکنی اوزان میں کہی ہیں۔ چھے رکنی اوزان کم استعمال کیے ہیں اور دورِ اوّل کے مقابلے میں ان کا تناسب بھی گھٹ گیا ہے۔ دورِ اوّل میں بحرِ متقارب کے سولہ رکنی وزن میں صرف دو غزلیں کہی گئی تھیں، دورِ دوم میں دس غزلیں سولہ رکنی وزن میں ملتی ہیں۔ دوسری

بات یہ ہے کہ زیادہ تر اوزان میں ابتدائی رکن سبب سے شروع ہوتا ہے جیسے مفعول، فاعلن، فاعلات، مفتعلن وغیرہ۔ رمل مثمن مخبون محذوف (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) اگرچہ وتد سے شروع ہوتا ہے لیکن فانی نے اپنی غزلوں میں رکن اول زیادہ تر سالم (فاعلاتن) باندھا ہے۔ رمل کے دیگر اوزان میں بھی اکثر ابتدائی مخبون رکن کو سالم سے بدل دیا ہے۔ صرف تین اوزان فاصلے سے شروع ہوئے ہیں: ''ہزج مسدس سالم''، ''ہزج مسدس محذوف الآخر'' اور ''مجتث مخبون محذوف''۔ ان اوزان میں بیش تر غزلیں اس دور کے آغاز میں کہی گئی ہیں۔'' باقیاتِ فانی'' میں بہت کم غزلیں ان اوزان میں ملیں گی۔ اس تجزیے سے فانی کے لہجے کی اس اہم خصوصیت کا پتہ چلتا ہے کہ ان کے اکثر اشعار زور، جھٹکے یا اونچے سر سے شروع ہوتے ہیں۔ سبب سے شروع ہونے والے ابتدائی ارکان کے مزید تجزیے سے ایک اور بات یہ واضح ہوتی ہے کہ ان میں عام طور پر سبب کے بعد پھر سبب کی تکرار ہوئی ہے کم اوزان ایسے ہیں جن کے ابتدائی رکن میں سبب اور فاصلے سے شروع ہونے والے ارکان میں فاصلے کے بعد عام طور پر سبب آیا ہے صرف دو اوزان ''ہزج مثمن مقبوض'' اور ''مجتث مثمن مخبون محذوف'' میں فاصلے کے بعد فاصلہ آیا ہے۔ ان میں اول الذکر وزن کے تمام اجزا فاصلوں پر مشتمل ہیں۔ اس طرح فانی کے اشعار اور مصرعوں کی ابتدا عام طور پر مندرجہ ذیل پانچ مختلف لہجوں میں سے کسی ایک لہجہ سے ہوتی ہے۔

1۔ سبب+سبب — لب منزل فغاں ہے تو پہلو مکانِ داغ
لب من

2۔ سبب+ وتد (یا فاصلہ) — ہل گیا زِن داں براہو نالۂ شبگیر کا
ہل + گیا

3۔ وتد + فاصلہ — کہیں پایا/ نہ ٹھکانا ترے دیوانے کا
ک+ ہیں پا

4۔ فاصلہ+ فاصلہ — خوشی سے رن/ ج کا بدلہ یہاں نہیں ملتا
خشی +سِ رَن

5۔ فاصلہ +سبب — بشر میں عک/سِ موجوداتِ عالم ہم نے دیکھا ہے
بشر+ میں

اب رکنِ آخر پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ ہر مصرع یا تو سبب پر ختم ہوگا یا پھر کچھ ایسی صورت ہوگی کہ رکنِ آخر کا آخری حرف ساکن ہو اور ماقبل لمبا مصوتہ آئے جیسے مفاعیل فعول، فعلاں فاعلان، فاعلات۔ یہ اختتامی صوت بھی شعر کے آہنگ پر اثر انداز ہوتی ہے۔ فانؔی کے ہاں دونوں صورتیں ملتی ہیں۔

ہم دیکھ آئے ہیں کہ بحر کا صوتی آہنگ لمبے اور چھوٹے مصوتوں اور مصمتوں کے باہمی تناسب اور ترتیب سے تشکیل پاتا ہے اور ہر بحر کی ایک صوتی مقدار ہوتی ہے جس میں کمی بیشی نہیں کی جاسکتی۔ فانؔی نے جتنے اوزان استعمال کیے ہیں ان میں لمبے مصوتوں کی فراہم کردہ گنجائش چھوٹے مصوتوں کی لازمی تعداد کے مساوی یا اس سے زیادہ ہے۔ یہ تناسب مختلف اوزان میں مختلف ہے اور اس میں 1:1 سے ،1:3 تک اتار چڑھاؤ ہوتا رہا ہے۔ جن اوزان میں تناسب 1:1 تا 1:.7 ہے وہ دوسرے اوزان کے مقابلے میں تیز رو اور متحرک ہیں۔ 1:.6 اور 1:.5 کا تناسب رکھنے والے اوزان کی رفتار اور حرکت متوسط ہے 1:.4 اور اسے کم تناسب رکھنے والے اوزان دھیمے اور سبک رو ہیں۔ ان اوزان میں اصوات کی حرکت اور ارتعاش پر ابتدائی اور آخری ارکان کے اجزا نے اپنا اثر ڈالا ہے۔

فانؔی نے جو بحریں اور اوزان منتخب کیے وہ بڑی حد تک ان جذبات اور کیفیات سے مطابقت رکھتے ہیں جن کا اظہار ان کی شاعری میں ہوا ہے۔ ان کا آہنگ فانؔی کے لہجے اور اسلوب سے قریب تر ہے۔ دوسرے دور میں فانؔی کے لہجے پر میرؔ اور میرؔ سے کہیں زیادہ غالبؔ کے لہجے کی پرچھائیں صاف طور پر دکھائی دیتی ہے۔ کہیں کہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے جیسے وہ ان شاعروں کی آواز میں آواز ملا رہے ہیں۔ ہم زمین غزلوں کے بعض اشعار میں یہ کیفیت بہت نمایاں ہے:

فانؔی	غالبؔ
گریہ کے آداب کے حواس ہیں کس کو	گریہ نکالے ہے تری بزم سے مجھ کو
ہائے کہ اب تابِ احتیاط نہیں ہے	ہائے کہ رونے پہ اختیار نہیں ہے
چارہ گر، ناصحِ مشفق، دلِ بے صبر و قرار	بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو ملا عشق میں غمخوار وہ ناداں نکلا	جو تری بزم سے نکلا وہ پریشاں نکلا

میرؔ کا رنگ وزن متقارب اثرم (فعل فعولن، فعل فعولن۔ دوچند) اور اس کے

علاوہ بعض چھوٹی بحروں میں نظر آتا ہے۔ فانؔی نے میرؔ کی بعض زمینوں میں بھی طبع آزمائی کی ہے:

میرؔ	فانؔی
کچھ موجِ ہوا پیچاں اے میرؔ نظر آئی	فانؔی کفِ قاتل میں شمشیر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی	لے خوابِ محبت کی تعبیر نظر آئی
اس کی تو دل آزاری بے ہیچ ہی تھی یارو	دل ان کے نہ آنے تک لبریزِ شکایت تھا
کچھ تم کو ہماری بھی تقصیر نظر آئی	وہ آئے تو اپنی ہی تقصیر نظر آئی
گل بار کرے ہے گا اسبابِ سفر شاید	ہر عیش کی محفل میں پروانے کا ماتم تھا
غنچے کی طرح بلبل، دل گیر نظر آئی	جو شمع نظر آئی دلگیر نظر آئی

فانؔی کے کلام میں بعض اور شاعروں کے اسالیب اور لہجوں کے اثرات کی نشان دہی بھی کی جاسکتی ہے لیکن دوسرے دور میں ان کا اپنا لہجہ بن چکا تھا۔ اس لیے کبھی وہ دوسرے شاعروں کی آواز میں آواز ملاتے بھی ہیں تو ان کی اپنی آواز الگ سے پہچان لی جاسکتی ہے۔ فانؔی کے لہجے کے بنیادی خط و خال کا جائزہ ان کی شاعری میں مصمتوں اور مصوتوں کے انتخاب، ان کی ترتیب و تنظیم کے مطالعے کے ساتھ لیا جاچکا ہے۔ ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ اپنے لہجے اور اسلوب کی مناسبت سے انھوں نے کون سی بحریں اور اوزان منتخب کیے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ان بحر و اوزان کے آہنگ میں وہ کس طرح اپنا لہجہ داخل کرتے ہیں۔ غالبؔ کی طرح فانؔی کے لہجے کا کردار بنیادی طور پر مکالماتی ہے۔ کبھی میرؔ کے لہجے کی طرح اس میں خود کلامی کا انداز آجاتا ہے۔ شاعری میں جس کا آہنگ اصوات کے اتار چڑھاؤ کے مقررہ اور منضبط قواعد میں جکڑا ہوا ہوتا ہے، مکالمے کے لہجے کو فطری انداز میں برقرار رکھنا مشکل امر ہے۔ فانؔی نے اس کے لیے چند خاص طریقے وضع کرلیے تھے۔ ان طریقوں پر وہ اس استقلال کے ساتھ کاربند رہے ہیں کہ وہ ان کے اسلوب کا ناقابل علاحدگی جزو بن گئے ہیں۔ لہجے کے اندراج کے سلسلے میں فانؔی کے ہاں دو رجحان ملتے ہیں۔

1۔ ایسی زمین کا انتخاب کیا جائے جس میں لہجے کو آسانی کے ساتھ سمویا جاسکے۔

2۔ بحر کے ارکان کی صوتی کمیت میں تبدیلی کے ذریعہ لہجے کی گنجائش فراہم کی جائے۔

فانؔی کے لہجے کی ساخت، ان کے فقروں اور فجائیوں کی صوتی ترکیب اور آہنگ پر

غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ چند خاص اوزان جیسے 'رمل مثمن محذوف' 'رمل مثمن مخبون' ومفارع مثمن اخرب مکفوف، 'مجتث مثمن مخبون، اور ہزج مثمن اخرب سالم میں انھوں نے زیادہ تر غزلیں اس لیے کہیں کہ یہ اوزان ان کے لہجے سے زیادہ موانست رکھتے ہیں اور جیسا کہ ذیل کے اشعار سے واضح ہوگا ان کے فجایئے اور فقرے ان اوزان میں بہ آسانی کھپ سکتے ہیں:

اٹھتی نہیں ہے تہمتِ نظارۂ جمال
لا جام! ساقیا! مئے مینا گداز کا
مفعول۔ فاعلات مفاعیل فاعلن

ضد اور یہ ضد! اے دل! اچھا، تو خدا حافظ!
مفعول مفا عیلن مفعو ل مفاعیلن

قربان ہی اس بت پر ہونا ہے تو جا، ہو جا
مفعول مفاعیلن مفعول م فا عیلن

وادیِ شوق میں وارفتۂ رفتار ہیں ہم
بے خودی! کچھ تو بتا! کس کے طلب گار ہیں ہم؟
فَعِلا تُن فَعِلا تُن فعلاتن فعلن

فانی نے مثمن اوزان کا انتخاب زیادہ تر اس لیے کیا ہے کہ مصرعوں کے مختلف حصوں میں اجزاے کلام اور چھوٹے چھوٹے فقروں کو تقسیم کر دیا جا سکے اور آہنگِ بحر کا متوازی مکالماتی لہجہ قائم رہ سکے۔ فانی نے ان اوزان سے خاص طور پر استفادہ کیا ہے جن میں دو ارکان کے جوڑ کی تکرار ہوئی ہے جیسے:

پھولوں سے تعلق تو اب بھی ہے، مگر اتنا
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

جب ذکرِ بہار آیا سمجھے کہ بہار آئی
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

خدا غارت کرے دل کو! بڑی مشکل میں ڈالا ہے
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

<u>نہ سمجھا عمر بھر ناداں، فریبِ عشق آساں کو</u>

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

خاص آہنگ والے اوزان کے انتخاب کے باوصف فانؔی کی لہجہ داری، ارکان کے صوتی آہنگ کے تابع نہیں رہ سکی۔ ان کی شاعری اس امر کی متقاضی ہے کہ اسے ارکان کے اتار چڑھاؤ کے ساتھ نہیں بلکہ لہجے سے پیدا ہونے والے وقفوں کو ملحوظ رکھ کر پڑھا جائے۔ یہ بات میرؔ غالبؔ اور دوسرے لہجہ دار شاعروں پر بھی صادق آتی ہے کہ ان کے اشعار کے ساتھ اس سے برا سلوک اور نہیں ہوسکتا کہ انھیں ارکان کی لَے اور تال کے ساتھ پڑھا جائے۔ عروض کے بعض قاعدے بھی بحر کے آہنگ اور لہجے میں مغائرت کے ذمہ دار ہیں مثلاً عروض کی رو سے اگر کسی حرف کا مقابل ساکن ہو تو وہ 'حرف' متحرک ہو جائے گا لیکن آخر میں آئے تو ساکن رہے گا۔ حالاں کہ ایسی صورت میں ماقبل کے مصوتے میں ایک چھوٹے مصوتے کی مقدار بڑھا کر زیادہ کھینچ کر پڑھا جائے تو شعر کا آہنگ بھی برقرار رہے گا اور لہجہ بھی بگڑنے نہ پائے گا۔ ایسے الفاظ کو شعر میں تقطیع کے آہنگ کے ساتھ پڑھیں تو سارا تاثر ختم ہو جائے گا۔ مثلاً غالبؔ کی غزل ''رونے سے اور عشق میں بیباک ہوگئے''۔ کے تمام قوافی تقطیع کے ہم آہنگ میں یوں پڑھے جائیں گے! بے با، کھو گئے، پا کھو گئے، چالا کھو گئے وغیرہ۔ عروض کے اس قاعدے کا ذکر یہاں اس لیے کیا گیا ہے کہ فانؔی نے اس قبیل کے الفاظ بہت زیادہ استعمال کیے ہیں اور اکثر ان کے لہجے سے خاص مفہوم یا کیفیت کے ابلاغ کا کام لیا ہے اس لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ان الفاظ کے حرفِ آخر کو متحرک کرنے کے بجائے ماقبل کے مصوتے کو زیادہ کھینچ کر پڑھیں۔ ذیل کے اشعار میں ایسے الفاظ کو اسی طریقے سے ادا کیا جائے تو ان کا تاثر باقی رہے گا ورنہ نہیں:

<u>ہوش</u> رہے نہ <u>دوش</u> کا <u>فکر</u> <u>مآل</u> رہ نہ جائے\
خلوتِ یادِ یار میں کوئی خیال رہ نہ جائے\
خرابِ لذتِ دیدارِ یار، ہم بھی ہیں\
ترے شریک، دلِ بے قرار! ہم بھی ہیں

متحرک مصمتوں سے قبل بھی لمبائے ہوئے مصوتوں سے فانی، خاص لہجہ پیدا کرتے ہیں اور ان مصوتوں سے خاص مفہوم اور کیفیات کا اظہار ہوتا ہے جیسے:

نشانِ مہر ہے ہر ذرّہ ظرفِ مہر نہیں
خدا کہاں نہ ملا؟ اور کہیں خدا نہ ملا

اس شعر کے دوسرے مصرع میں ''کہاں'' اور ''کہیں'' کے مصوتوں آں (ã) اور یں (آ) کو طول دینے سے جو بات پیدا ہوتی ہے وہ اس کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتی۔

3۔تیسرے دور کی شاعری میں بحور و اوزان کے تجزیے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ غنائی آہنگ جو دوسرے دور کی شاعری میں نمایاں تھا تیسرے دور کے آغاز میں کسی حد تک برقرار رہا لیکن بہ تدریج اس میں تبدیلی رونما ہوتی گئی یہاں تک کہ آخری زمانے میں فانی کی شاعری کا آہنگ دوسرے دور سے بہت زیادہ مختلف ہوگیا۔غنائی آہنگ کے ساتھ فانی کے لہجے میں بھی خاص تبدیلی محسوس ہوتی ہے۔طنز میں ڈوبا ہوا مکالماتی لہجہ جو دوسرے دور کی شاعری میں رچ بس گیا تھا، تیسرے اور آخری دور کی شاعری سے غائب تو نہیں ہوا لیکن کم سنائی دیتا ہے، ایک ایسی دیرینہ عادت کے مانند جو چھوٹ کر بھی پوری طرح نہیں چھوٹتی اور وقتاً فوقتاً عود کر آتی ہے۔جذبات اور احساسات کی تبدیلی کے ساتھ جو نیا لہجہ ابھرا ہے وہ یادوں، آہوں اور عرضِ احوال کا سا انداز لیے ہوئے ہے۔لہجے کی تبدیلی کا اثر بحروں کے انتخاب اور استعمال میں بھی جھلکتا ہے۔بعض اوزان جو مختلف قسم کے جذبات اور لہجوں کو سہار سکتے ہیں تینوں ادوار میں ایک خاص تناسب اور توازن کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں مثلاً ''ہزج مثمن سالم''، ''رمل مثمن محذوف رمقصور'' رمل مخبون محذوف'' اور ''مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف''۔بعض اوزان جو پہلے دور کے مقابلے میں دوسرے دور میں زیادہ استعمال ہوئے تھے تیسرے دور میں قریب قریب اسی تناسب کے ساتھ کام میں لائے گئے ہیں۔ان میں ''ہزج مثمن اخرب سالم''۔''متقارب مثمن اثرم'' اور رجز مثمن مطوی مخبون'' شامل ہیں۔چند اوزان جو پہلے اور دوسرے دور میں کم برتے گئے تھے تیسرے دور کے آہنگ کی تشکیل میں خاص حصہ رکھتے ہیں، ''خفیف مسدس مخبون'' کے زحافات میں سکون اور قصر سے پیدا ہونے والے فرق کو اگر ہم اس لیے نظر انداز کر جائیں کہ اس کی وجہ سے آہنگ میں کوئی نمایاں تبدیلی واقع نہیں ہوتی تو ایسی صورت میں خفیف مسدس مخبون میں کہے گئے اشعار کی تعداد بہت بڑھ جائے گی اور ترجیحی اعتبار سے یہ وزن اولیت حاصل کرلے گا۔فانی نے زیادہ تر رباعیاں تیسرے دور میں کہی ہیں۔غزل کی چھوٹی بحروں کے ساتھ اس صنف کے اوزان سے

بھی، اس دور کی شاعری کے مجموعی صوتی آہنگ میں منفرد کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ دور 2 غزلیں بھی رباعی کے ایک وزن 'مفعول مفاعیل مفاعیلن فع، میں کہی گئی ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ تیسرے دور کی شاعری جن کیفیات کی حامل ہے ان میں سے بعض رباعی کے اوزان سے پیدا ہونے والے آہنگ سے خاص موانست رکھتی ہیں۔ مشاہدے کی وسعت، تجربے کی قطعیت، جذبے کی تعمیم اور شدت اور اظہار کی معجزانہ قدرت، کامیاب رباعی کے اوصاف ہیں۔

اب یہ دیکھیے کہ تیسرے دور میں اِن اوزان کے فراہم کردہ آہنگ سے فانؔی نے کس کس طرح استفادہ کیا ہے۔ اس کے لیے پہلے فانؔی کے لہجے اور اس کی تبدیلیوں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ شاعر کا لہجہ اس کی شخصیت کا پیرہن ہی نہیں اس کے جذبات کا آئینہ دار بھی ہوتا ہے۔ فانؔی کی شخصیت اور ان کے جذبات وتصورات میں جو تبدیلیاں تیسرے دور میں رونما ہوئیں وہ ان کے لہجے میں بھی محسوس ہوتی ہیں۔ عرفانیات کا بیشتر کلام آگرے کے دورانِ قیام کی یادگار ہے۔ اس کا لہجہ ''باقیات'' کے لہجے سے اسی قدر مختلف ہے جتنی کہ آگرے کی زندگی اٹاوے کی زندگی سے مختلف تھی۔ آگرے میں فانؔی اپنی حیاتِ معاشقہ کی صرف یادیں لے کر آئے تھے جن کے ارتسامات صفحۂ ذہن پر بالکل تازہ تھے۔ کچھ تو بیتے ہوئے واقعات اور ناکامیوں کا اثر تھا اور کچھ تقاضائے عمر کی وجہ سے جذباتِ عشق میں اگلا سا جوش اور ابال باقی نہیں رہا۔ معاشی جدوجہد کا حوصلہ بھی سرد پڑ چکا تھا۔ وہ حالات کے رحم وکرم پر زندگی بسر کر رہے تھے اور زندگی کی محرومیوں اور فسخِ عزائم کی متصوفانہ، تاویلوں اور تعبیروں میں قلب کا سکون ڈھونڈھ رہے تھے، تصوف کے مسائل سے ان کی دلچسپی بڑھ گئی تھی۔ اپنے نفسی تجربات میں وہ سالک سے قریب تر ہو چکے تھے اور اس حال وقال سے ان کی شاعری میں ایک نیا لہجہ ابھر آیا تھا۔ اس لہجے میں بھی مکالماتی انداز ملتا ہے لیکن اب مخاطب محبوب نہیں بلکہ اس کا تصور ہے۔ کہیں خطاب حسنِ ازل سے ہے جس کی ذات غیر مرئی ہے۔ کیفیات واشیا کو بھی مخاطب کیا گیا ہے لیکن تجسیم اور تشخص کے باوجود وہ بہت کم متحرک اور عامل وجود بن کر سامنے آتے ہیں۔ اس وجہ سے ان کے مکالمے سوالِ بے جواب، بن گئے ہیں اور کسی حد تک ان میں خود کلامی کی کیفیت پیدا ہو چلی ہے۔ مکالموں میں زور اور لہجے میں قوت صرف ان اشعار میں نظر آتی ہے جن میں خطاب خود اپنی ذات سے ہے اور خاص صوفیانہ حال یا عاشقانہ جذبۂ جاں سپاری کے زیرِ اثر عمل کی تحریک بیدار ہوگئی ہے جیسے:

اٹھ! بزمِ تحیر سے وہ کہتے ہیں ''ادھر آ!'' جا! اور حدِ امکانِ تمنا سے گزر جا!
ٹھکرا کے اڑا دے پھر ہر ذرۂ خاک دل ہر سجدے سے پیدا کر اک سجدۂ مستقبل

لہجے کی یہ کیفیت صرف چند غزلوں اور اشعار تک محدود ہے ورنہ عام طور پر مکالموں میں جو لہجہ سنائی دیتا ہے وہ کچھ اس انداز کا ہے:

مجبوریِ مشکور کی تصویر دکھادے اے دستِ کرم! پردۂ تدبیر اٹھادے
ادھر نہ دیکھ مجھے بے قرار رہنے دے مری نظر میں مرا اعتبار رہنے دے
کاش میری زبان سے سُنتے اب جو سُنتے ہو بے زبانی سے
کرخوے جفا نہ یک بہ یک ترک کیا جانیے مجھ پہ کیا گزر جائے

اس نوع کے خطاب اور اظہارِ حال میں جو لہجہ سنائی دیتا ہے، خاص کیفیت رکھتا ہے، لہجے کی یہ نرمی، سپردگی کا انداز اور والہانہ پن دوسرے دور کی معدودے چند غزلوں میں ملے گا۔ اس کے برخلاف دوسرے دور کی شاعری میں جو لہجہ غالب ہے، ایک طرح کی شانِ انا کے ساتھ کہیں احتجاج اور کہیں طنز کی کیفیت لیے ہوئے ہے۔ چناں چہ ذیل کے اشعار میں جو لہجہ جھلکتا ہے وہ تیسرے دور کی شاعری میں شاذ ہی کہیں ملے گا:

خیر ہے! کیا چاہتی ہے؟ اے نسیمِ کوے یار اب تو ظالم! میری مٹی ہو چکی برباد بھی
جتنے غم چاہے دیے جا مجھے یارب! لیکن ہر نئے غم کے لیے تازہ جگر پیدا کر

اس لہجے کے ساتھ استفہامیوں میں طنز کی چبھن بھی جاتی رہی ہے اور مکالماتی فقرے بھی کم ہو گئے ہیں۔

تیسرے دور کی شاعری میں جذبات کا اظہار زیادہ سنبھلے ہوئے اور تھمے ہوئے لہجوں میں ہوا ہے۔ ان سے کہیں خاص جمالیاتی تاثر، کہیں عشق کی سرمستی اور سپردگی، کہیں شدید حزن و ملال اور کہیں بے دلی کی کیفیات کا اظہار ہوا ہے۔ ان لہجوں کے اعتبار سے نہ صرف بحروں کا انتخاب عمل میں آیا ہے بلکہ اشعار میں جملوں اور فقروں کی خاص ترتیب سے بحر کے آہنگ میں لہجے کی مخصوص کیفیت شامل کر دی گئی ہے۔

''عرفانیات'' اور ''وجدانیات'' کی شاعری میں چند لہجے اور اظہار کے طریقے بہت نمایاں ہیں!

(1) ان میں ایک لہجہ وہ ہے جس کا انداز بیانیہ ہے۔ اس لہجے کے ذریعے

جذبات و کیفیات کا راست اظہار نہیں ہوا ہے بلکہ وارداتِ عشق، جمالیاتی تاثرات، مختلف تصورات وخیالات موجوداور گذری ہوئی کیفیات کوواقعہ نگاری یا داستاں سرائی کے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اس نوعیت کے اظہار میں لمبے جملوں اور فقروں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔اسی لیے فانؔی کے ہاں یہ بیانیہ انداز اور لہجہ زیادہ تر 'ہزج مثمن سالم' اور 'رمل مثمن محذوف' 'رمل مثمن مخبون محذوف' 'رمل مثمن مخبون' 'مجتث مثمن مخبون محذوف' اور 'مضارع مثمن اخرب' کی غزلوں میں ملتا ہے:

ان کے آگے جب یہ آنکھیں ڈبڈبا کر رہ گئیں وہ حیا پرور نگاہیں مسکرا کر رہ گئیں

وہ بے خودی کے پیالے پلا دیے تو نے مرے حواس ٹھکانے لگا دیے تو نے

چھائی ہوئی ہیں دل پر اسرار کی گھٹائیں رحمت کی بجلیوں سے معمور ہیں فضائیں

(2) لہجے کی دوسری شکل خالص غنائی ہے جس میں جذبے کو موسیقی کے بہاؤ پر چھوڑ دیا گیا ہے۔مختلف ہشت رکنی اوزان کی چیدہ چیدہ غزلوں میں یہ غنائیت مصمتوں کے بجتے ہوئے سروں اور لمبے مصوتوں کے خاص امتزاج سے پیدا ہوئی ہے۔ہزج مثمن سالم، ہزج مثمن مقبوض سالم اور کامل مثمن سالم کی غزلوں میں موسیقی کی لہروں کا اتار چڑھاؤ مسلسل اور متوازن ہے:

اٹھ اے نِگاہ شوق اٹھ متاعِ جاں لیے ہوئے
وہ دامنِ نگاہ میں ہیں بجلیاں لیے ہوئے
وہ خود اب فریب جمال ہے جو نظر تھی جلوۂ یار پر
مجھے اب بہار سے کیا غرض کہ مری خزاں ہے بہار پر

(3) درمیانی وقفے والے مثمن اوزان جیسے ہزج مثمن اشتر سالم، مضارع مثمن اخرب رجز مثمن مطوی مخبون میں نغمہ، درمیان میں پینگ لے کر دو مراحل میں آگے بڑھتا ہے اور جذبات جب اس رو پر بہہ نکلتے ہیں تو سرشاری کی کیفیت میں ڈوبا ہوا نغمہ برآمد ہوتا ہے۔ اس غنائی لہجے کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ جذبات کو بے لوث، مہذب اور مترنم بنا دیتا ہے۔فانؔی کے ہاں ایسے خالص غنائی اور عشقیہ رنگ کے اشعار تیسرے دور میں زیادہ ملتے ہیں:

وعدے کے یہ تیور ہیں کہہ دوں کہ یقیں آیا
اب ان سے کوئی کیوں کر کہہ دے کہ نہیں آیا
کہتے، جو دردِ دل کو تم دردِ دل سمجھتے
افسانہ کیا سنو گے افسانہ کیا سنائیں

غنائی لہجے میں یہ نعرۂ مستانہ بھی سنیے:

عرصۂ حشر دور ہے خاک دلِ حزیں سہی
عشق خرام ناز کر واں نہ سہی میں سہی
ہجر میں مسکرائے جا دل میں اسے تلاش کر
نازِ ستم اٹھائے جا رازِ ستم نہ فاش کر

درمیانی وقفے کی وجہ سے ان اشعار میں لہجہ، نغمے کے تابع ہوگیا ہے۔ یہ آہنگ ان جذبات سے توافق بھی رکھتا ہے اس لیے کہ ان میں سپردگی کی کیفیت شامل ہے۔ اس کے برخلاف اظہارِ عشق کی وہ صورت بھی ہے جس میں سپردگی ایک شانِ انا لیے ہوتی ہے، ایسے اظہار کے لیے وہ اوزان زیادہ موزوں ہوتے ہیں جن میں درمیانی وقفہ نہیں ہوتا، نغمے کا بہاؤ مسلسل رہتا ہے۔

فانی کے کلام میں یہ کیفیت ''ہزج مثمن اخرب مکفوف''، ''مضارع مثمن اخرب مکفوف'' اور مجتث مخبون محذوف'' کی بعض غزلوں اور اشعار میں ملتی ہے۔ ان میں لہجہ، نغمے کے تابع نہیں ہے بلکہ خود نغمہ لہجے میں جذب ہوگیا ہے:

کچھ بس ہی نہ تھا ورنہ یہ الزام نہ لیتے ہم تجھ سے چھپا کر بھی ترا نام نہ لیتے
نگاہِ شوق کی رعنائیوں کا کیا کہنا مگر خدا کی قسم آپ کا جواب نہیں

(4) فانی کے شعری آہنگ کی دوسری قسم وہ ہے جس میں لہجہ بیانیہ یا نغماتی نہیں ہے۔ اس میں نثر کے مکالماتی فقروں، استعجابیوں اور استفہامیوں کا آہنگ، بحر کے نغماتی آہنگ پر حاوی ہوگیا ہے۔ یہ لہجہ پہلے اور دوسرے دور کی شاعری میں بہت نمایاں تھا۔ تیسرے دور میں اس کا تناسب گھٹ گیا ہے لیکن تیسرے دور کی شاعری کے مجموعی مزاج سے قریب تر ہوکر اس لہجے نے بھی اپنی ایک جگہ بنالی ہے۔ یہ لہجہ کم وبیش سبھی بحروں کی غزلوں میں مل جاتا ہے۔ مختلف اوزان کی مناسبت سے مختلف آہنگ کے مکالماتی فقرے استفہامیے اور فجائیے لائے گئے ہیں اور وہ اپنا جداگانہ تاثر رکھتے ہیں:

عجب عالم ہے! موجِ برق کے پہلو میں بادل کا تری الٹی ہوئی سی آستیں معلوم ہوتی ہے
کیا عمر میں اک آہ بھی بخشی نہیں جاتی؟ اک سانس بھی کیا آپ کے ناکام نہ لیتے؟
موت کا انتظار تھا آئی جایئے! اب مجھے قرار آیا

تیری آمد کے تصدق! ترے جلووں کے نثار! آ! میری قبر پہ آ! حشر کا سامان بھی لا

یہ تو بُرے آثار ہیں فانی! غم ہو، خوشی ہو، کچھ تو ہو دل کا یہ کیا حال ہوا؟! مغموم نہیں، مسرور نہیں

اس خطابی اور مکالماتی لہجے میں جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں وہ طنز اور احتجاج نظر نہیں آتا جو دوسرے دور کے لہجے کا خاص وصف تھا۔ اس کی جگہ سپردگی اور ملال کی کیفیت نے لے لی ہے جس کی وجہ سے لہجہ پرسوز ہو گیا ہے۔

(5) تیسرے دور کی شاعری میں ایک اور لہجہ جو بہت زیادہ نمایاں ہے، گہرے حزن و ملال کی کیفیت رکھتا ہے۔ آہوں سے پگھلائے ہوئے، اشکوں سے تر اور خونِ جگر میں ڈوبے ہوئے اس لہجے کو فانی کی شاعری اور اسلوب میں منفرد مقام حاصل ہے۔

اس لہجے کی تشکیل میں چند خاص مصمتوں اور مصوتوں کے علاوہ مخصوص اوزان کا بھی حصّہ ہے اور جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے بعض ردیف وقوافی کے آہنگ سے بھی یہ لہجہ چمک اٹھا ہے۔ یوں تو یہ لہجہ ''ہزج'' ''رمل'' اور دوسری بحروں کے چیدہ چیدہ اشعار اور غزلوں میں بھی کہیں کہیں سنائی دے جاتا ہے لیکن دلوں کو پگھلانے والی خاص کیفیت کے ساتھ زیادہ تر بہت لمبی اور بہت چھوٹی بحروں کی غزلوں میں ملے گا۔ اس اعتبار سے تیسرے دور کے کلام میں مسدس اوزان اور خاص طور پر بحرِ خفیف کی زیادتی اور دوسری طرف متدارک اور متقارب کے سولہ رکنی اوزان والی غزلوں میں اضافہ قابلِ غور ہو جاتا ہے۔ ان غزلوں اور اشعار میں حزنیہ کیفیت کو بڑھانے کے لیے مصمتوں ر،ہ،ک،ر،ان کے علاوہ ہکار اور انفی مصمتوں کی صوتی کیفیت سے خاص طور پر فائدہ اٹھایا ہے۔ دوسری طرف لمبے مصوتے بھی زیادہ لائے گئے ہیں۔ ساکن مصمتوں سے قبل لمبے مصوتوں کے اندراج سے جو آواز پیدا ہوتی ہے اس کا سماعی تاثر خفیف اور دوسری بحروں کے مسدس اوزان میں شعر کی جان بن گیا ہے۔

پہلے صورتِ ناقوس (متدارک) اور متقارب کے آہنگ میں فغانِ نیم شبی کی کیفیت ملاحظہ کیجیے:

دل وقفِ تپش ہے، ہائے مگر وجہ تپشِ دل کوئی نہیں
بسمل ہوں مگر کیوں بسمل ہوں، فریاد کہ قاتل کوئی نہیں

اس کشمکشِ ہستی میں کوئی راحت نہ ملی جو غم نہ ہوئی
تدبیر کا حاصل کیا کہیے تقدیر کی گردش کم نہ ہوئی

دل کو مٹا کر، روح کو تن سے حکم نہ دے آزادی کا
کوئی تماشا دیکھنے والا چاہیے اس بربادی کا

اب آہِ سحرگاہی کا سایہ انداز بھی دیکھیے جو خفیف اور دوسری بحروں کے مسدس اوزان سے مخصوص ہوگیا ہے:

شکوہ سمجھو نہ کم نگاہی کا　　حال دیکھو مری تباہی کا
دلِ فانیؔ کی تباہی کو نہ پوچھ　　الم لامتناہی کو نہ پوچھ
تیرے غم میں تباہ ہوتی ہے　　زندگی روبراہ ہوتی ہے
ہر سانس کے ساتھ جا رہا ہوں　　میں تیرے قریب آ رہا ہوں
ستمِ گردشِ ایام اٹھا　　ہر سحر اٹھ کے غمِ شام اٹھا

فانیؔ نے رباعی کے وزن مفعول مفاعیل مفاعیلن فع میں دو غزلیں کہیں ہیں ان میں بھی ایسا ہی سوز و گداز رچا ہوا ہے:

ظلم اور بھی اے فلک رہا ہے کوئی
پھر ظلم کی راہ تک رہا ہے کوئی
اس وعدہ فراموش سے یہ کون کہے
کب سے تری راہ تک رہا ہے کوئی

یہی غمگین لَے بعض رباعیوں میں بھی سنائی دیتی ہے:

دل ہے وہی، اضطراب کی خو نہ سہی
غم ہے وہی اظہار کا پہلو نہ سہی
آنسو تھے تو آنسوؤں سے رو لیتے تھے
روتے اب بھی ہیں خیر آنسو نہ سہی

اب یہ بھی نہیں کہ نام تو لیتے ہیں
دامن فقط اشکوں سے بھگو لیتے ہیں
ہم اب ترا نام لے کے روتے بھی نہیں
سنتے ہیں ترا نام تو رو لیتے ہیں

○○○○○

ردیف وقوافی

بحر کی نغمگی کی تشکیل میں ردیف وقوافی کے صوتی آہنگ کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے غزل میں ردیف وقوافی کے منصب اور ان کے غنائی عمل کی ان الفاظ میں وضاحت کی ہے:

''......جس طرح موسیقی میں سروں اور راگوں کا اعادہ ہوتا ہے اسی طرح غزل میں ردیف اور قافیے کے اعادے اور ترتیب سے وہی کام لیا جاتا ہے۔ نثر میں 'متکلم' مخاطب کو مطالب منتقل کرتا ہے تاکہ اطلاع ہو اور عمل کی کوئی صورت ظہور میں آئے۔ عمل کو اعادہ پسند نہیں ہوتا وہ گزری ہوئی منزلوں سے پھر دوبارہ گزرنا نہیں چاہتا بلکہ آگے بڑھنا چاہتا ہے۔ اسی لیے نثر میں اعادہ وتکرار عیب ہے لیکن غنائی شاعری میں یہ عیب نہیں بلکہ اس کی خوبی ہے۔ جذبہ وزن اور سروں کے ذریعے بار بار اپنا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ اس واسطے کہ اس تکرار سے تحتِ شعور کی بھولی بسری یادوں کو اُبھارنے میں مدد ملتی ہے۔ غزل میں ردیف اور قافیہ اور وزن و بحر، موسیقی کی لے اور سروں کی طرح بہ ظاہر مبہم اور بے مقصد معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ ان کے توسط سے خیال نغمے میں ضم ہو جاتا ہے اور جذبے کی اندرونی حرکت اور شدّت ظہور میں آتی ہے'' (29)۔

دیکھنا یہ ہے کہ غزل کی موسیقیت کو بڑھانے میں ردیف وقوافی کس طرح حصہ لیتے ہیں۔ غزل کے مجموعی سماعی تاثر کا انحصار بڑی حد تک ردیف وقوافی کے ذریعے بار بار دوہرائی جانے والی اصوات پر ہوتا ہے۔ ردیف وقوافی میں مسموع اصوات جتنی زیادہ ہوں گی غزل کا نغمہ اُتنا ہی خوش گوار ہوگا۔ نغمگی کے اعتبار سے غزل کی صوتِ آخر بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ عام طور پر جو ردیفیں لمبے مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں ان میں زیادہ غنائیت ہوتی ہے۔ غزل اگر مردّف ہو تو قافیے کی مختتم صورت پر اس اصول کا اطلاق ہوگا۔

قافیے یا ردیف کی مختتم صوت اگر مصمتہ ہو تو غزل کا آہنگ بدل جائے گا۔ ایسی صورت میں بالعموم دیکھا گیا ہے کہ اگر مختتم صوت [م] [ن] [ر] یا [ل] جیسے بجتے ہوئے مصمتے ہوں تو

ردیف وقوافی کی غنائیت مجروح ہو جاتی ہے۔ ہکار مصمتے' کوز مصمتے اور بعض بندشی مصمتے صوت مختتم کے طور پر آ کر ردیف وقوافی میں غنائیت پیدا کرنے کے بجائے انھیں بدآہنگ بنادیتے ہیں اور وہ ذوقِ سماعت پر کوئی اچھا تاثر نہیں چھوڑتے۔قدمانے' تختی کے حروف کی ترتیب کے ساتھ ردیف وار دیوان کی تکمیل کے لیے ان اصوات پر ختم ہونے والی ردیفیں بھی باندھی ہیں لیکن ایسی غزلیں صرف دیوان کی زینت بن کر رہ گئیں اور مقبول نہیں ہو سکیں۔

ردیف وقوافی کا آہنگ جو اندرونی صوتی تنظیم سے ترتیب پاتا ہے۔ بحر کے آہنگ کا جزو ہوتا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر مسعود حسین ''ردیف اور قافیہ دونوں بحر کی موج پر اُبھرتے ہیں جس طرح بحر'وزن کے زماں میں سانس لیتی ہے اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں بحر کے تابع رہتے ہیں۔قافیہ اور ردیف بحر کی موزونیت کو افزوں تر کرتے ہیں'' (30)۔

بحر کی صوتی مقدار میں سے کچھ حصے پر ردیف وقوافی متصرف رہتے اور کچھ حصہ ان اصوات کے لیے چھوڑ دیتے ہیں جو بار بار صدا نہیں دیتیں اور کسی خیال کو متواتر نہیں دوہراتیں۔ شعر کی تاثیر کے لیے، جو معنویت اور نغمگی کے امتزاج سے اُبھرتی ہے' اس کے دونوں اجزا میں توازن اور توافق ضروری ہے۔اس لیے ردیف وقوافی کے آہنگ کا جائزہ لیتے ہوئے ان بحروں اور اوزان کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے جن میں وہ مندرج ہوئے ہیں۔

ردیف وقوافی کی صرفی حیثیت بھی بالواسطہ طور پر غزل کے مجموعی آہنگ پر اثر ڈالتی ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر مسعود حسین نے لکھا ہے:

''غزل اِسمی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی گو ہمارے صاحبِ دیوان شعرا نے اپنی استادی کے سارے پینترے اس پر صرف کیے ہیں۔اس کی لسانیاتی وجہ ظاہر ہے۔افعال بہت سے اعمال کے ساتھ نتھی کیے جاسکتے ہیں جب کہ اسما کے روابط مخصوص اور محدود ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ دیوان کے دیوان دیکھ جائیے اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی اور اگر ہیں تو غیر مترنم'' (31)۔

ردیف وقوافی کے تعین اور ان کے صوتی آہنگ کے تجزیے میں مروجہ علم قافیہ ہماری مدد نہیں کرتا۔قدیم علم قافیہ کی بنیادی خرابی یہ ہے کہ اس میں لمبے غیر انفی اور انفی مصوتوں (آ = ā آں = ā̃)، و (ؤ = u ؤں = ū̃ ' ـُو = o ' ـُوں = ō̃)، ی (ـِی = ī ـِیں = ī̃) اور ے (ـِے = e ـِیں = ē̃) کو حروفِ صحیح کا مقام دیا جاتا ہے اور ان کے ماقبل

حرکت متصور کر کے مختلف قاعدوں کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ مثلاً جس طرح قافیوں: ''یار'' اور ''بار'' میں مصمتے /ر/ کو حرفِ روی اور ماقبل کے مصوتے /آ/ کو ردف مانا جاتا ہے اسی طرح قافیوں = ''انساں'' اور ''سلطاں'' میں بھی غنہ کی علامت ''ں'' کو حرفِ روی قرار دے کر ان کے ماقبل غیر انفی مصوتہ /آ/ متصور کیا جاتا ہے اور اسے ردف ٹھہراتے ہیں۔

اسی طرح ''شناخت'' اور ''تاخت'' کی /خ/ کے مقابل'' چاند'' اور'' ماند'' میں غنے کی علامت کو بھی ردف اور روی کے درمیان مستقل حرف مان کر غنے کو ردفِ زائد کہا جاتا ہے۔ قافیے کی بحث میں حرفِ اصلی اور حرفِ زائد کا فرق ملحوظ رکھنا اور ایطائے خفی اور تضمین وغیرہ کو عیوبِ قافیہ قرار دینا بھی نامناسب معلوم ہوتا ہے کیوں کہ قافیہ مستقل کلمہ نہیں ہوتا اور اس کی بنیاد محض تکرارِ اصوات پر قائم ہے۔

قدیم علم قافیہ میں، قافیہ دو ساکن پر منحصر سمجھا جاتا ہے اور ان کے درمیان متحرک حروف کی تعداد کی تبدیلی سے قافیے کی مختلف صورتیں قرار دی جاتی ہیں جیسے =

مترادف = دو ساکن فصل کے بغیر آئیں مثلاً حال خال، دور، طور

متواتر = دو حروفِ ساکن کے درمیان ایک متحرک حرف ہو مثلاً نشتر، دلبر۔

اسی طور پر درمیانی حروفِ متحرک کے اضافے سے قافیے کی دیگر قسمیں متدارک، متراکب، متکاوس وغیرہ وجود میں آتی ہیں۔ یہاں بھی لمبے مصوتوں کے تعلق سے وہی مغالطہ ہوا ہے کہ وہ مصمتوں کی طرح ساکن یا متحرک ہوتے ہیں۔ دو ساکن کا لزوم رکھنے پر ''ملا'' ''اٹھا''۔ ''سُنا'' جیسے الفاظ، ہم قافیہ نہیں رہیں گے۔ اس لیے صوتی اعتبار سے قافیے کی اکائی ایک لمبا مصوتہ ہوگا جو کسی مصمتے کے بعد آئے جیسے ''بُرا'' اور ''بھلا'' کا اختتامی مصوتہ آ (ā) یا ایک چھوٹا مصوتہ + ساکن مصمتہ ہوگا جیسے منصب، غضب میں ـَ + ب۔ مصوتوں اور مصمتوں کی کمی زیادتی اور باہمی ترکیب سے مختلف آہنگ کے قافیے بنتے چلے جاتے ہیں، مصوتوں اور مصمتوں کی تکرار و ترتیب کے اعتبار سے قافیوں کے چند نمونے ملاحظہ ہوں (32): [قافیہ کا اطلاق صوتی مقدار کے اعتبار سے کم سے کم، مکرر آنے والے لمبے مصوتے یا ساکن مصمتے سے قبل چھوٹے مصوتے پر کیا گیا ہے۔ قافیہ کی حدود مانی گئی ہے کہ مصوتے اور مصمتے باہم مل کر مستقل یا غیر مستقل کلمے (حروف) کی صورت میں اپنی وحدت قائم نہ کریں۔ اس کے بعد وہ قافیہ نہیں بلکہ ردیف یا ردیف کا جزو بن جاتے ہیں۔] [مص = مصوتہ مصم = مصمتہ]

مص	=	مکیں، کہیں	سنے، کہے	اٹھا، ملا	سہارا، تماشا
مص مصم	=	مِل، دِل	کم، غم	سال، حال	تیر، نخچیر
مص مصم مص	=	سفینہ، مہتہ	کہاں، جہاں	روانی، فانی	تارے، نظارے
مص مصم مص مصم	=	چمن، دمن	کرم، حرم	حالات، خیالات	جمال، کمال
مص مصم مصم	=	غرق، فرق	ہست، مست	تاخت، ساخت	چاشت، کاشت
مص مصم مصم مص	=	سوختہ، دوختہ	لڑکا، تڑکا	نکھارتے، سنوارتے	بولنا، مولنا
مص مص	=	کئی، گئی	آئے، لائے	جاؤ، سناؤ	

صرفی اعتبار سے فانی نے زیادہ تر ایسی ردیفیں استعمال کی ہیں جو فعل ہیں۔ ہندی حروفِ اضافت (کا، کے، کی) کو ردیف بنانے کا رجحان آج کل بہت کم ہو گیا ہے لیکن قدما کے ہاں مختلف مصمتوں پر ختم ہونے والے قوافی کے ساتھ ایسی ردیفوں کا استعمال ملتا ہے۔ فانی اور ان کے معاصرین نے بھی یہ ردیفیں باندھی ہیں۔ فانی کے کلام میں اسمی ردیفیں بہت کم ہیں اور جو ہیں ان میں سے زیادہ تر ابتدائی دور کی غزلوں میں پائی جاتی ہیں۔

ابتدائی دور میں فانی نے زیادہ تر غزلیں اساتذہ کی زمینوں میں کہی ہیں اور ردیف و قوانی کا انتخاب زیادہ آزادانہ نہیں رہا ہے پھر بھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زمینوں کے انتخاب میں وہ ردیف و قوافی کے صوتی آہنگ کو زیادہ ملحوظ رکھتے تھے۔ چناں چہ انھوں نے جو ردیفیں استعمال کی ہیں ان میں سے دو تہائی کے قریب لمبے مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ ردیف و قوانی میں مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب قریب قریب وہی ہے جو مجموعی طور پر ان کے اشعار میں پایا جاتا ہے۔ ردیف و قوانی میں مسموع اصوات کا تناسب غیر مسموع اصوات کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ /ک/، /ہ/ اور /ر/ کی اصوات سے رغبت ردیف و قوانی میں بھی جھلکتی ہے ان کے بعد /ت/، نیم مصوتہ /ی/، /ل/، /ب/، /م/ اور /ز/ کی اصوات زیادہ استعمال ہوئی ہیں۔ بعض غزلوں کی ردیفیں ہندی کی کوز آوازوں اور بعض ہکار مصمتوں سے بھی بنی ہیں۔ جیسے بگڑا، گھمنڈ، چھوڑ، دیکھا، بھول کر وغیرہ۔

دوسرے دور میں فانی نے جو ردیف و قوانی باندھے ہیں وہ مجموعی طور پر بلند آہنگ، مختصر مترنم اور لے دار ہیں۔ مصوتوں اور مصمتوں کے اندراج اور ترتیب کے اعتبار سے فانی کے دوسرے دور کے کلام میں سب سے زیادہ قافیے 'مص مصم' کے نمونے پر ملیں گے۔ اس کے بعد زیادہ تر قوافی ''مص' نمونے پر ہیں۔ اختتامی اصوات میں مصمتوں اور مصوتوں کا فی صد اندراج

علی الترتیب 48.5، اور 51.5 ہے، مختلف نمونوں کے قوافی کا تناسب بہ تفصیلِ ذیل ہے:(32)

مصٓ	=	23.0%	مص مصم مصم	=	0.2%
مص مصم	=	48.3%	مص مصم مصم مص	=	1.5%
مص مصم مص	=	14.4%	مص مص	=	3.4%
مص مصم مص مصم	=	0.2 فی صد	-	=	- -

ان تمام نمونوں میں فانی نے پچھلے پست مصوتے آ (a) زیادہ مندرج کیے ہیں۔ ان مصوتوں کے ساتھ مصمتہ /ر/ سب سے زیادہ آیا ہے /ر/ کے علاوہ [/ب/، /ل/، /ش/، /ز/، /ن/] زیادہ اور [/ت/، /د/] بہت کم آئے ہیں۔ ان کے سوا کوئی اور مصمتہ اس نمونے میں نہیں ملے گا اس قسم کے لمبے مصوتے والے قافیوں نے فانی کی شاعری میں خود کلامی کے لہجے کو اُبھارنے میں زیادہ حصہ لیا ہے۔ یہ قافیے فانی کی شاعری میں ایک خاص آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ یہ آہنگ جو ذیل کے اشعار میں محسوس ہوتا ہے۔ فانی کے کلام میں سب سے زیادہ نمایاں ہے:

یاں ہوش سے بیزار ہوا بھی نہیں جاتا — اس بزم میں ہشیار ہوا بھی نہیں جاتا

ہوش رہے نہ دوش کا فکرِ مآل رہ نہ جائے — خلوتِ یادِ یار میں کوئی خیال رہ نہ جائے

فانی کفِ قاتل میں شمشیر نظر آئی — لے خوابِ محبت کی تعبیر نظر آئی

ان اشعار کے قافیوں نے خاص بحروں اور ردیفوں کے ساتھ مل کر ہلکے سے سوز و گداز اور نیم خوابیدگی کی جو کیفیت پیدا کر دی ہے وہ اُن اشعار میں کم نظر آتی ہے جن میں اسی نمونے کے چھوٹے مصوتوں والے قافیے استعمال ہوئے۔ اس نمونے کے چھوٹے مصوتے والے قافیوں میں درمیانی مصوتے: ے (a) اور مصمتہ /ر/ کے جوڑ بہت زیادہ آئے ہیں۔ ان کے بعد پچھلے اونچے مصوتے ے (i) /مصمتے /ل/ کے جوڑ تعداد میں زیادہ ہیں۔ دوسرے مصمتوں میں صرف /ن/، /ت/، /ڑ/ اور /ہ/ مندرج ہوئے ہیں اور وہ بھی بہت کم۔ /ر/ اور /ل/ کی تال رکھنے والی غزلوں کا صوتی بہاؤ اور آہنگ اپنی جگہ ایک انفرادیت رکھتا ہے۔ بعض غزلوں میں یہ قوافی زیادہ مترنم ہو گئے ہیں اور کسی حد تک نشاطی کیفیت بھی رکھتے ہیں۔ ان غزلوں میں ایک میلان یہ نظر آتا ہے کہ جہاں قافیے میں /ر/ آئی ہے شعر میں /ر/ کی تکرار زیادہ ہوئی ہے اسی طرح قافیے کے مصمتے /ل/ کو بھی دوہرایا گیا ہے:

میں ندامت جان کر خوش ہوں یہ منظر دیکھنا
وہ مجھے تڑپا کے تیرا پھر نہ مڑکر دیکھنا
مشتاق خبردار رہیں دل سے جگر سے
ملتی ہے زمانے کی نظر ان کی نظر سے
جلوہ گاہِ نازِ جاناں جب مرا دِل ہوگیا
سامنا فانیؔ مجھے دِل کا بھی مشکل ہوگیا

'مص مصم' کے بعد زیادہ قافیے 'مص' نمونے کے ہیں یعنی ایک لمبے مصوتے پر قائم ہیں۔ انھیں صوتی کیفیت کے اعتبار سے انفی اور غیر انفی قافیوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ انفی قافیے دو ایک کے سوا تمام کے تمام پچھلے پست مصوتے۔'' آں'($\tilde{\bar{a}}$) ہیں۔ مجتث مثمن مخبون محذوف اور رمل مثمن مخبون محذوف کی غزلوں میں قافیے زیادہ تر آئے ہیں۔ ان کا اندراج اکثر صورتوں میں رکن کے آخری جزو میں اور رک'ر'رن را اور رس ر سے شروع ہونے والی ردیفوں سے قبل ہوا ہے۔ بعض سریع بحروں میں جہاں رکن کے آخری جزو میں آئے ہیں نبرہ(Accent) کی وجہ سے انفی صوت کا آہنگ اُونچا ہوگیا ہے:

غم مجسم نظر آیا تو ہم انساں سمجھے   برق جب جسم سے وابستہ ہوئی جاں سمجھے
رابطۂ جسم و جاں دیکھیے کب تک رہے   زیست کا ہم پر گماں دیکھیے کب تک رہے

اس کے برخلاف مجتث کی دھیمی رفتار والے متذکرہ وزن میں فانیؔ نے قافیے کی انفیت کے سوز سے پورا استفادہ کیا ہے:

حجاب اگر من و تو کا نہ درمیاں ہوتا   پیامِ حسن' محبت کی داستاں ہوتا
تری جفا کے سوا بھی ہزار تھے انداز   کوئی تو اہلِ وفا کا مزاج داں ہوتا

غیر انفی مصوتہ آ ($\bar{a}$) والے قافیے بہت ہی سادہ اور رواں ہیں۔ ایسی غزلوں کی موسیقی قافیے سے زیادہ بحر اور ردیف کے تابع ہے۔ بعض غزلوں میں ردیف بھی مختصر بروزن فع، فعل یا فعلن لائی گئی ہے لیکن بحر کے آہنگ اور خیالات وجذبات کے فطری اور بے تکلف اظہار نے دل میں چبھ جانے والی کیفیت شعر میں پیدا کر دی ہے، جیسے:

میری ہوس کو عیشِ دو عالم بھی تھا قبول   تیرا کرم کہ تو نے دیا دل دُکھا ہوا

محوِ تماشا ہوں میں یارب یا مدہوشِ تماشا ہوں
اس نے کب کا پھیر لیا مُنہ اب کس کا مُنہ تکتا ہوں

''مص مصم مص'' نمونے کے قوافی زیادہ تر لمبے مصوتوں اور انفی مصمتے /ن/ کے ساتھ لائے گئے ہیں جیسے:

افسانہ، پیمانہ، کہانی، زندگانی، کاشانوں، گریبانوں وغیرہ۔

فانی اور ان کے معاصرین کی غزلیں ان قوافی کے ساتھ بہت مقبول ہوئیں۔ کچھ تو ان قافیوں میں غزل کی جو لفظیات مروج ہے، عام جذباتی اپیل اپنے اندر رکھتی ہے اور کچھ /ن/ کی کھنک سے پیدا ہونے والے ترنم نے انھیں پسندیدہ بنا دیا ہے۔ فانی نے جذبے کی مختلف سطحوں پر انھیں آزمایا ہے اور کامیاب رہے ہیں۔ ان کی مشہور غزل '' مآلِ سوزِ غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ'' میں قافیے اسی ساخت کے ہیں۔ یہی قافیے ایک اور غزل '' جس قدر چاہیے جلووں کو فراوانی دے'' میں بھی لائے گئے ہیں لیکن یہاں جذبات کی سطح زیادہ بلند ہے۔ لب ولہجہ بھی سلجھا ہوا اور پرتمکیں ہے۔

'' مص مصم مصم مص'' نمونے کے قوافی صرف دو غزلوں میں آئے ہیں۔ ان میں تنوع کے علاوہ صوتی محاکات بھی ہے۔ مصمتوں کے سلسلے میں قافیوں سکتا (ہے)' کھٹکتا (ہے)' میں ساکن مصمتے /ک/ سے پیدا ہونے والی صوتی کیفیت کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ دوسری غزل کے قوافی بستی (ہے) ہستی (ہے) اور ترستی (ہے) میں ساکن مصمتہ /س/ کی صفیری اور غیر مسموع آواز کا /ت/ کی غیر مسموع آواز میں ادغام اور پھر ردیف کا بھی صفیری اور غیر مسموع ہونا مجموعی طور پر خاص صوتی کیفیت اور رمزیت پیدا کرتا ہے۔ محرومی اور شکست کے احساس کی شدت سے' دل پر گھٹا کے چھانے اور جی کے اُمڈ آنے کی کیفیت کا اظہار اس غزل میں مسموع اور غیر مسموع آوازوں کے ردّ وبدل کے ذریعے ہوا ہے۔ ہر شعر میں مسموع اور غیر مسموع آوازوں کا صوتی تموج قافیے اور ردیف کے ساحل پر پہنچ کر دم توڑ دیتا ہے:

دنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے — موت ملے تو مفت نہ لوں، ہستی کی کیا ہستی ہے
جگ سُونا ہے تیرے بغیر آنکھوں کا کیا حال ہوا — جب بھی دنیا بستی تھی اب بھی دنیا بستی ہے

لیکن، جیسا کہ اس سلسلے کی گفتگو کے آغاز میں کہا گیا ہے، فانی کی غزلوں کے قوافی عام طور پر بلند آہنگ ہوتے ہیں۔ ذیل میں مصوتوں اور مصمتوں پر ختم ہونے والے قافیوں کی مختتم

آوازوں کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔اس تجزیے سے ''مصم'' اور ''مص'' نمونے کے حروف روی کی صوتی نوعیت کا اندازہ ہوگا۔

'مص مصم' 'مص مصم مص مصم' اور 'مص مصم مصم' کے نمونوں کے قوافی میں صرف 14 مصمتے استعمال ہوئے ہیں=ق' ہ' ک' گ' ش' ژ' ل' ت' ن' ف' ب اور م۔'ز' کا اندراج سب سے زیادہ (259' قوافی میں) ہوا ہے۔اس کے بعد [ل] (87 قوافی) اور پھر [ز] (69 قوافی) زیادہ مندرج ہوئے ہیں۔مخارج اور ادائیگی کی کیفیت کے اعتبار سے روی کے مصمتوں کا تناسب یہ ہے=

بہ لحاظ مخارج :

دولبی	.9 %	حنکی	7.0 %
لب دندانی	......	غشائی	1.3 %
دندانی	10.7%	لہاتی	.3 %
لثوی	69.9 %	حنجروی	۔ %
کوز	1.8 %	حلقی	1.1 %

بہ لحاظ ادائیگی:

بندشی	19.3 %	پہلوی	13.6 %
صفیری	19.1 %	نیم مصوتہ	......
انفی	5.5 %	مسموع مصمتے =	85.5 %
ارتعاشی	40.7 %	غیر مسموع مصمتے =	14.5 %
تھپک دار کوز	1.8 %	....	....

مصوتوں میں پچھلا پست مصوتہ آ = a سب سے زیادہ اور درمیانی مصوتہ (ـَ = a) روی کے مقام پر سب سے کم استعمال ہوا ہے۔(آ=a) کے بعد بہ اعتبار تعداد اندراج علی الترتیب اگلے مصوتے (ـِ ے = e) اور (ـ ی I) آتے ہیں۔مص ،مص مصم، مصم مص اور مص مص کے نمونوں کے قوافی میں آنے والے اختتامی مصوتوں کا باہمی تناسب یہ ہے۔

اگلے مصوتے	(39.1 %)	پچھلے مصوتے	(60.3 %)
اونچا غیر انفی ـِ ی (ī)	18.0 %	اونچا گول غیر انفی ؤ (ū)	2.5 %
انفی ـ یں (ĩ)	0.3 %	متوسط گول انفی ئے و (ō)	1.5 %

متوسط غیر انفی ے (a) 20.8 %   پست غیر انفی آ (ā) 34.6 %

درمیانی مصوتے ے (a) 0.6 %   پست انفی آں (ā̃) 21.7 %

غیر انفی ے (a) 0.6%   غیر انفی مصوتے 76.5% = انفی مصوتے 23.5%

فانی کے ہاں ردیفیں، معنی آفرینی یا خیال بندی کے سہارے کے طور پر شاید ہی کہیں آئی ہوں۔ البتہ وہ قافیے کے ساتھ مل کر ان کی شاعری کے صوتی آہنگ کی تشکیل اور تکمیل میں نمایاں حصہ لیتی ہیں۔ فانی نے اپنی غزلوں کو طویل ردیفوں سے گراں بار نہیں کیا۔ طویل ردیفوں بلکہ خود ردیف کے خلاف حالی نے جو مہم چلائی تھی وہ فانی کے زمانے میں رنگ لانے لگی تھی۔ میر اور غالب کی تقلید اور تتبع کا رجحان بھی عام تھا اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور کی غزل میں ردیفیں مختصر ہو گئیں۔ فانی کے کلام میں بھی ردیفوں کے اختصار کا یہ ایک سبب ہے۔ ویسے بھی شعر کی بنیاد اگر جذبے اور خیال پر ہو تو فکر و احساس کی رو میں حائل ہونے والی ردیفوں سے شاعر اجتناب ہی کرے گا۔ فانی نے چند غزلیں غیر مردّف کہی ہیں اور بہت سی غزلوں کی ردیفیں مختصر ترین یعنی بروزن 'فع' ہیں۔ طویل ترین ردیفیں جو دو ایک غزلوں میں لائی گئی ہیں' مفاعیل فاعلن یا مفتعِلن فاعِلن'' کے وزن پر ہیں۔ ''فع'' کے علاوہ زیادہ تر ردیفیں ''فعل'' اور ''فعلُن'' کے وزن پر ہیں۔ مختلف اوزان کی ردیفوں کا تناسب یہ ہے:

وزن	ردیفوں کی تعداد	تعداد اندراج	وزن	ردیفوں کی تعداد	تعداد اندراج
فع	16	325	مفاعِلن	7	73
فاع	3	20	مفاعیلن	4	42
فَعَل	23	229	فاعلاتن	2	10
فِعْلن	22	161	مستفعلن	3	27
فَعِلن	3	31	مفاعِلتن	1	9
فاعلن	7	58	فعِلاتن فع	1	14
فاعلان	2	20	مُفتعِلن فع	1	2
فعولن	2	39	فاعلُن فَعِلن	1	10
مفعول	4	36	مفعولن فاع	1	3
مفعولن	11	67	مستفعِلاتن فَعَل	1	4
مُفتعِلن	1	7	مفاعیلن فعولن	1	8

دوسرے دور کے کلام میں مصمتوں پر ختم ہونے والی ردیفیں بے حد کم ہیں۔ 89.5 % ردیفیں لمبے مصوتوں پر ختم ہوئی ہیں۔ مصمتوں پر ختم ہونے والی ردیفوں کے آخر میں حسب ذیل مصمتے لائے گئے ہیں/ہ/ = 11/غ/ = 9/ش/ = 11 '/ر/ 40 =/ل/ = 3 '/د/ 9=/ب/ =10 '/م/ =3۔

ردیفوں کے آخر میں سب سے زیادہ پچھلے پست مصوتے آ (a) کا اندراج ہوا ہے اور سب سے کم پچھلا اُونچا گول مصوتہ ؤ (u) آیا ہے۔ دیگر مصوتوں کا تناسب یہ ہے۔

اگلے مصوتے	(59.6 %)	پچھلے مصوتے	(40.4 %)
اونچا ـِ ی (ī)	15.0 %	اونچا گول ؤ (ū)	0.5 %
متوسط ـِ ے (e)	24.8 %	متوسط گول ـُ و (ō)	4.3 %
جڑواں ـَ ے (ai)	19.9 %	پست آ (a)	35.6 %
درمیانی مصوتے ـَ (a) (x)	-		-

قوافی اور ردیفوں میں مختتم آوازوں کے تناسبی اندراج کا تقابل کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فانی نے کس طرح اصوات کی نوعی تبدیلی کے ذریعے ردیف وقوافی میں صوتی توازن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ چناں چہ جہاں قافیوں کے آخر میں اگلے مصوتے 39.1% لائے گئے ہیں، ردیفوں میں ان کا تناسب بڑھ کر 59.3% ہوگیا ہے۔ اس کے بالکل برعکس پچھلے مصوتوں کا تناسب 60.3% سے گھٹ کر 40.7% ہوگیا ہے۔ اوزان کی مناسبت سے ردیف وقوافی کی صوتی مقدار ایسی رکھی گئی ہے کہ لہجے کا زور حرف روی پر پڑے، روی میں نصف کے قریب مصمتے لائے گئے ہیں جن میں' تقریباً 85 فی صد مصمتے مسموع ہیں۔ باقی 15 فی صد میں 12 فی صد سے کچھ زیادہ ہی انفی مصوتے مندرج ہوئے ہیں اور آہنگ کے اعتبار سے مسموع مصموتوں کا نعم البدل بن گئے ہیں۔ جن اشعار میں روی غیر انفی مصوتے ہیں ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی ردیفیں اکثر مصمتوں سے شروع ہوتی ہیں یا بعض صورتوں میں ماقبل لمبے مصوتوں کے اندراج کے ساتھ مصمتوں پر ختم ہوتی ہیں جیسے:

انتہا	معلوم ،	فنا	ہوکر ،	آرزو	سے حاصل	وغیرہ
قافیہ	ردیف	قافیہ	ردیف	قافیہ	ردیف	

ردیف کی مختتم صوت اور روی کے اعتبار سے ردیف وقوافی کو چار مختلف نمونوں

پر ترتیب دیا جاتا ہے:

1۔ روی مصوتہ ہو اور ردیف کی آخری صوت بھی مصوتہ ہو۔
2۔ روی مصوتہ ہو اور ردیف کی آخری صوت مصمتہ ہو۔
3۔ روی مصمتہ ہو اور ردیف کی آخری صوت مصوتہ ہو۔
4۔ روی اور ردیف کی آخری صوت' دونوں مصمتے ہوں۔

اختصار کے لیے ان چار نمونوں کو ہم علی الترتیب ق مص + رمص' ق مص + رمصم' ق مصم + رمص' اور' ق مصم + 'رمصم' کی علامتوں سے ظاہر کریں گے۔ فانی کے کلام میں ان مختلف نمونوں کی ترتیب کا تناسب حسب ذیل ہے:

1۔	ق مص + رمص	=	44.2 %
2۔	ق مص + رمصم	=	6.0 %
3۔	ق مصم + رمص	=	45.3 %
4۔	ق مصم + رمصم	=	4.5 %

(1) ق مص + رمص' نمونے کے ردیف وقوافی میں قابل لحاظ حد تک یہ التزام رکھا گیا ہے کہ روی یا ردیف کا اختتامی مصوتہ یا دونوں مصوتے بھی انفی ہوں جیسے:

مژگاں	کو ،	لہو برسوں ،	ساماں	کرلیں
قافیہ	ردیف	قافیہ۔ردیف	قافیہ	ردیف

اور جہاں ہر دو جگہ غیر انفی مصوتے لائے گئے ہیں، اکثر صورتوں میں ہم یہ دیکھیں گے کہ ردیف وقوافی میں بعض دوسرے مصمتے بحر کی صوتی لہروں کی زد میں آکر بج اٹھے ہیں۔ عام طور پر ایسے قافیوں اور ردیفوں میں مسموع مصمتے زیادہ بلند آہنگ ہو گئے ہیں۔ ذیل کے مصرعوں میں اسی قبیل کے ردیف وقوافی باندھے گئے ہیں:

دنیا میری راحت کی قسمت نے مٹا ڈالی (ڈ ' ل)
زلفِ جاناں سے بنا ہے کبھی سودا نہ بنے (د ' ن)
رنگ کیا کیا نہ تلون نے ادا کے بدلے (د ' ل)
اجل کہتے ہیں جس کو وہ ہماری زندگی کیوں ہو (د ' گ)
مرکر ترے خیال کو ٹالے ہوئے تو ہیں (ل)

'' ق مص + رمص '' نمونے کے ردیف وقوافی میں سب سے زیادہ تنہا لمبے مصوتے والے (نمونہ 'مص ' کے) قافیے باندھے گئے ہیں۔ ان سے کم 'مص مصم مص' نمونے کے قافیے ہیں۔ تنہا لمبے مصوتے والے قافیوں کے اشعار میں موسیقیت کا دارومدار بڑی حد تک بحر پر ہے۔ نسبتاً طویل ردیفوں کے ساتھ آنے پر یہ قافیے صوتی لحاظ سے بالکل ہی دب گئے ہیں اور ردیف کی غنائیت حاوی ہوگئی ہے۔ 'مص مصم مص' نمونے کے قافیے، خصوصاً جن کا درمیانی مصمتہ [ل] یا [ن] ہے، بعض بحروں کے آخری رکن میں منقسم ہوکر اور بعض بحروں میں آخری رکن سے قبل مندرج ہوکر شعر کے غنائی تاثر کو دوبالا کررہے ہیں۔ غزلوں '' اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا''، '' جس قدر چاہیے جلوے کو فراوانی دے'' اور '' جگر خراش ہے حال ان تباہ حالوں کا'' وغیرہ میں قافیے اسی نوعیت کے ہیں۔ قافیے یا ردیف میں دو مصمتے مسلسل اس طرح آئیں کہ ان میں سے پہلا ساکن اور دوسرا متحرک ہو تو ایک خاص صوتی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ فانی نے صرف دو غزلوں:

1۔ متاع جلوہ تحیّر ہے مجھ کو سکتا ہے۔

2۔ دنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے

میں اس نوع کے قافیے باندھے ہیں۔ یہ قوافی بھی '' ق مص+ رمص'' گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس گروہ کے ردیف وقوافی میں دو طرح کے صوتی میلان ملتے ہیں۔ غالب میلان متحرک مصمتوں کے ساتھ مصوتوں کے مسلسل اندراج کا ہے۔ عام طور پر تین اور بعض ردیف و قوافی میں تین سے بھی زیادہ لمبے مصوتے متحرک مصمتوں کے ساتھ متواتر لائے گئے ہیں۔

ع۔ محتاجِ اجل کیوں ہے خود اپنی قضا ہو جا

ع۔ حاصلِ علم بشر جہل کا عرفاں ہو نا

ع۔ اثر پابندِ بے تابی نہیں تو ضبط بھی کیوں ہو

ع۔ وحشتِ عشق نے جب ہوش میں لانا چاہا

یہ ردیف وقوافی (رِدف + روی + ردیف) '' مفعولن'' اور '' فعلاتن فع'' کے وزن پر ہیں اور ہزج کے اوزان: مثمن سالم، مثمن اخرب سالم، مسدس اخرب مقبوض، مثمن اشتر سالم کے علاوہ خفیف مسدس مخبون محذوف مضمر، رمل مثمن مخبون محذوف متقارب کے دو چند اوزان اور مجتث مخبون محذوف میں زیادہ تر مندرج ہوئے ہیں۔

بعض ردیف وقوافی میں لمبے مصوتوں اور چھوٹے مصوتوں کی ترتیب سے آہنگ میں تنوع پیدا کیا گیا ہے جیسے:

ع۔ دشمنِ جاں تھے تو جانِ مدعا کیوں ہو گئے

ع۔ زخمِ دل شاید تبسم آفریں ہونے کو ہے

''مفعولن فعَل'' کے وزن پر یہ ردیف وقوافی 'رمل مثمن محذوف میں آئے ہیں۔ چند دیگر اوزان کے ردیف وقوافی ملاحظہ کیجیے:

فاعلن محشر میں عذرِ قتل بھی ہے خوں بہا بھی ہے (مضارع مثمن اخرب مکفوف ومحذوف)

مجھ کو مرے نصیب نے روزِ ازل نہ کیا دیا (رجز مثمن مطوی مخبوں)

مفاعلن کسی کے ایک اشارے میں کس کو/ کیا نہ ملا (مجتث مثمن مخبون محذوف)

جنسِ دل مفت پھنسا کر کوئی دی / وانہ بنے (رمل مثمن مخبون محذوف)

فاعلن فعَل جاتا ہے صبر بے سروسا / ماں کیے ہوئے (مضارع مثمن اخرب مکفوف' محذوف)

امیدِ التفات کو رُس / وانہ کیجیے (ایضاً)

دوسرا میلان یہ ہے کہ ان مصوتوں کے درمیان کسی مقام پر ساکن مصمتہ داخل کر کے آواز کے بہاؤ میں فصل پیدا کیا جائے۔ مصوتے کی آواز ساکن مصمتے سے ٹکرا کر صوتی دھمک پیدا کرتی ہے اور ماقبل یا مابعد کے مصوتوں کی کمی بیشی سے آواز کی لہروں کے نئے نمونے فراہم ہوتے ہیں۔ ساکن اور متحرک مصمتوں کے بلافصل اندراج سے قافیوں کے جس صوتی آہنگ کا مطالعہ کیا گیا وہی آہنگ ردیفوں میں جا بہ جا ملتا ہے۔

''ق مص + رمص'' گروہ میں اس نوع کے ردیف وقوافی کم ہیں۔ پھر بھی ان کی چند متنوع اشکال ملاحظہ ہوں:

مفعولن مری آنکھوں سے بہنا چاہیے دل کا ل/ ہو برسوں (ہزج مثمن سالم)

غم مٹا دیا غم کا لذت آ ش / نا کر کے (ہزج مثمن اشتر سالم)

بے اجل کام نہ اپنا کسی عن / واں نکلا (رمل مثمن مخبون محذوف)

ردیف وقوافی کی یہ شکلیں مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف' متقارب کے دو چند اوزان اور ہزج کے بعض دیگر اوزان میں بھی ملتی ہیں:

مستفعلن اے اجل/ اے جانِ فانی 'تو نے یہ/ کیا کر دیا (رمل مثمن محذوف)
مستفعلتُن شوق سے ناکامی کی بدولت کوچہ دل/ ہی چھوٹ گیا (متقارب مثمن اثرم۔دوچند)
مفعولُن فعَل اے زمینِ لکھنؤ' اے آس / مانِ لکھنؤ (رمل مثمن محذوف)
فاعلُن فعَل فرقت میں تارِ اشک ہے ہر/ تارِ آستیں (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)
مفعولن مفاعیلن مآلِ سوزِ غم ہائے نِ/ ہانی دیکھتے جاؤ (ہزج مثمن سالم)

''ق مص + رمص'' گروہ کے ردیف وقوافی میں دو ساکن مصمتوں کا اندراج صرف ایک جگہ ہوا ہے اور وہ بھی ردیف کے جزو میں۔ اس طرح کی ردیفیں زیادہ مترنم ہوتی ہیں لیکن ان کی وجہ سے تنگنائے غزل کی رہی سہی وسعت بھی جاتی رہتی ہے۔ دو ساکن مصمتوں کا اندراج اس غزل میں ہوا ہے۔

مستفعِلتُن فاعلن رابطۂ جسم و / جاں دیکھیے کب تک رہے (منسرح مثمن مطوی موقوف)

(2) ''ق مص + رمصم'' نمونے کے ردیف وقوافی تناسب کے اعتبار سے بہت کم ہیں۔ یہ فانی کی شاعری کے عام آہنگ سے اس حد تک مناسبت رکھتے ہیں کہ ان میں ردیفوں کے اختتامی مصمتوں سے قبل زیادہ تر لمبے مصوتے لائے گئے ہیں اور ''ق مص + رمصم'' گروہ کے بہت سے قافیوں میں اسی طرح کی اصوات کا اندراج ہوا ہے۔ ماقبل لمبے مصوتوں والے ساکن مصمتوں کی صوتی کیفیت سے فانی نے طنز وتنقید کے علاوہ گمبھیر اور پُر وقار لہجے میں اظہارِ جذبات کے لیے خاص طور پر فائدہ اُٹھایا ہے۔ ردیف میں جہاں لمبے مصوتے کے ساتھ اختتامی مصمتہ رم/آیا ہے لہجے کا حسن اور حزن بڑھ گیا ہے اس گروہ کے ردیف وقوافی کا جائزہ لیں تو ایک خاص بات یہ معلوم ہوگی کہ جن ردیفوں کے آخر میں غیر انفی مصمتے آئے ہیں ان کے ساتھ قافیوں میں حرفِ روی انفی مصمتہ یا مصوتہ ہے:

''ق مص + رمصم'' گروہ کے ردیف وقوافی میں مصوتوں اور مصمتوں کی ترتیب کے اعتبار سے حسبِ ذیل نمونے ملتے ہیں:

فَعِلان میں ہوں اک مرکز ہنگامہ ہوش و / رَمِ ہوش (رمل مثمن مخبون مشعث مقصور)
فاعِلان برہم ہے میری ذات سے سارا نِ/ ظامِ عیش (مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور)
مفعولن عشق، عشق ہو شاید حسن میں فَ/ نا ہو کر (ہزج مثمن اشتر سالم)
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ اِنت / ہا معلوم (مجتث مثمن مخبون مسکن مقصور)

مفعولان   زندگی کا ہے اِمت / حاں انجام   (خفیف مسدس مخبون مقصور)
مفعولن فع   جو شے نہ ہو اس کی آر / زو سے حاصل   (رباعی)
مفعولن فاع   ناکامِ ازل کی کام / رانی معلوم   (رباعی)
مفعولن فعول   پھر دل بے تاب ہے آرام / جانِ اضطراب   (رمل مثمن مقصور)

(3) ''ق مصم + رمص'' اس گروہ کے ردیف وقوافی کا تناسب فانی کے کلام میں سب سے زیادہ ہے۔ آہنگ کے اعتبار سے انھیں مزید دو گروہوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جس میں قافیے کے اختتامی مصمتوں سے قبل لمبے مصوتے مندرج ہوئے ہیں جیسے فریاد نہیں ہے۔ شاد نہیں ہے، دوسرے وہ جس میں قافیے کے اختتامی مصمتوں سے پہلے چھوٹے مصوتے لائے گئے ہیں۔ جیسے دل ہو گیا' مشکل ہو گیا۔ اس طرح قافیوں کے اختتامی مصمتوں سے قبل لمبے اور چھوٹے مصوتوں کے اندراج سے ردیف وقوافی کے آہنگ میں بنیادی فرق پیدا ہو گیا ہے۔ ''ق مصم + رمص'' گروہ کے تمام قوافی ساکن مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں جیسا کہ ہم ''ق مص + رمصم'' گروہ کے تجزیے میں بھی دیکھ آئے ہیں۔ فانی نے ردیف کے آخر میں ساکن مصمتوں سے قبل لمبے مصوتوں کے اندراج سے پیدا ہونے والے آہنگ سے اپنے مخصوص لہجے کی تشکیل کا کام لیا ہے۔ یہی کیفیت ''ق مصم + رمص'' گروہ کے ردیف وقوافی میں بھی اکثر نظر آتی ہے۔ یہاں ماقبل لمبے مصوتے کے ساتھ ساکن مصمتے قافیوں کے آخر میں آئے ہیں اور قوافی کے بعد بعض ردیفیں مصمتوں سے اور بعض ردیفیں مصوتوں سے شروع ہوئی ہیں اس طرح مختلف ردیف و قوافی کے آہنگ میں خاصا تنوع پیدا ہو گیا ہے۔

مجموعی طور پر ''ق مصم + رمص'' گروہ کے ردیف وقوافی میں مصوتوں اور مصمتوں کی ترتیب واندراج کے فرق سے صوتی آہنگ کی مختلف انواع بہ صراحتِ ذیل برآمد ہوتی ہیں۔

(ا) جہاں قافیے کے اختتامی ساکن مصمتوں سے قبل لمبے مصوتے آئے ہیں اور ردیفیں مصمتوں سے شروع ہوئی ہیں:

فاعِلن   جمال بے حجاب تھا کہ جلوہ تھا ح / جاب کا   (ہزج مثمن مقبوض)
روح کا آنسوؤں بھری آنکھ میں پاٗت / راب ہے   (رجز مثمن مطوی مخبون)
ہر ستم کا یہ تقاضا ہے کہ ہو فر / یاد بھی   (رمل مثمن محذوف)
کیا کیا نہ اس نے کام لیا اک حِ / جاب سے   (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)

فاع لاتن یہ کس قیامت کی بے کسی ہے نہ میں ہی اپنا نہ / یار میرا (متقارب مثمن مقبوض اثلم دو چند)

کچھ اس طرح تڑپ کر میں بے / قرار رو یا (مضارع مثمن اخرب)

سرِ ہوش برق گرتی وہ ہجومِ / ناز ہوتا (رمل مثمن مشکول)

مُفتعلن آہ بتوں پر دل کیا آیا ہاتھ ہی سے نا / دان گیا (متقارب مثمن اثرم دو چند)

نصیب ہو بھی تو کیا لطف وصلِ / یار میں ہے (مجتث مثمن مخبون محذوف)

اس میں ٹوٹے ہوئے دل کی نہ ہو آ / واز کہیں (رمل مثمن مخبون محذوف)

مستفعلتن آ ماجگہِ ناوک / آفات ہوں میں (رباعی)

مفتعلاتن اب لب پہ وہ ہنگامۂ فر / یاد نہیں ہے (ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر)

عیش جہاں باعثِ نِ / شاط نہیں ہے (منسرح مثمن مطوی منحور)

فاع لاتن فع کمالِ ہوش ہے یوں بے نیازِ / ہوش ہو جانا (ہزج مثمن سالم)

اجل جو آئے تو اپنا بھی / کام ہو جائے (مجتث مثمن مخبون محذوف)

فاعلن فعول ہوش رہے نہ دوش کا فکرَم / آل رہ نہ جائے (رجز مثمن مطوی مخبون مذال)

فاعلن فعولن رہ جائے یا بلا سے یہ / جان رہ نہ جائے (مضارع مثمن اخرب)

مفتعلاتن فعلاتن یاں ہوش سے بے / زار ہوا بھی نہیں جاتا (ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر)

II۔ دو غزلوں میں قافیوں کے اختتامی ساکن مصمتوں سے قبل لمبے مصموتے آئے ہیں۔ اور ردیفیں مصوتوں سے شروع ہوئی ہیں لیکن تقطیع میں قافیے کا ساکن مصمتہ ردیف کے ابتدائی مصوتے کے ساتھ مل کر پڑھا جاتا ہے اس لیے قافیہ کے مصمتے پر تان ٹوٹنے نہیں پاتی۔ ان غزلوں کے ردیف و قوافی ذیل کے نمونوں پر ہیں:

مفعولن فع اب انھیں اپنی اداؤں سے حِ / جاب آتا ہے (رمل مثمن مخبون محذوف مسکّن)

مفعولن فعل ابتدائے عشق ہے لطفِ شَ / باب آنے کو ہے (رمل مثمن محذوف)

III۔ قافیوں کے اختتامی ساکن مصمتوں سے قبل چھوٹے مصموتوں کے آنے کی صورت میں ردیف و قوافی ذیل کے اوزان پر ملتے ہیں۔ ایسی تمام غزلوں، قطعوں اور رباعیوں میں ردیفیں مصمتوں ہی سے شروع ہوئی ہیں:

فعلن دیا اک جان کے دشمن کو دل، جاں نظرِ دل / بر کی (ہزج مثمن سالم)

کترے ہیں یہ گل تیری اک جنبشِ دا / من نے (ہزج مثمن اخرب سالم)

ہم اپنے جی سے گزرے یوں س/حر کی (ہزج مسدس محذوف الآخر)

مشتاق خبردار رہیں دل سے ج/گر سے (ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر)

فعلن سمائیں آنکھ میں کیا شعبدے قیا/مت کے (مجتث مثمن مخبون محذوف مسکن)

آرزو ہے نہ کوئی حس/رت ہے (خفیف مسدس مخبون محذوف مسکن)

فاعلن وائے نادانی یہ حسرت تھی کہ ہوتا/ درکھلا (رمل مثمن محذوف)

اک فسانہ سن گئے اک/کہہ گئے (رمل مسدس محذوف)

وہ جی گیا جو عشق میں جی سے گ/زر گیا (مفارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)

مفعولن اے کاش شہادت کے ارمان ن/کل جاتے (ہزج مثمن اخرب سالم)

ہو مبارک سرِ نوشہ پہ معط/طر سہرا (رمل مثمن مخبون محذوف مسکن)

مفتعلن بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقا/بل سے اٹھا (رمل مثمن مخبون محذوف مسکن)

مفعولن فع کچھ کام نہیں تو نام/کر جانے دے (رباعی)

چونک اب خوابِ لحد سے کہ س/حر ہوتی ہے (رمل مثمن مخبوں محذوف مسکن)

مستفعلن میں ندامت جان کر خوش ہوں یہ من/ظر دیکھنا (رمل مثمن محذوف)

فاعلن فعل مر کر مریضِ غم کی وہ حا/لت نہیں رہی (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)

مفعولن فعل کارواں گزرا کیا ہم رہ گ/زر دیکھا کیے (رمل مثمن محذوف)

فاعلن فعولن دن رات بحرِ غم میں کیا/غرق چاہیے تھا (مضارع مثمن اخرب)

فاعلاتن فع تری ترچھی نظر کا تیر ہے مُش/کل سے نکلے گا (ہزج مثمن سالم)

فاعلن فعِلن نہیں کہ وحشتِ دل چارہ /گر نہیں ہے مجھے (مجتث مثمن مخبون مخدوف)

مفتعلاتن فع رگ رگ میں اب اندازِ بس/مل نظر آتا ہے (ہزج مثمن اخرب سالم)

مستفعلتن فع بیمار ترے جی سے گ/زر جائیں تو اچھا (ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر)

(4) ''ق مصمم + رمصم'' نمونے کے ردیف وقوافی فانی نے سب سے کم استعمال کیے ہیں۔ یہ ردیف وقوافی بھی دو طرح کے ہیں (i) وہ جن میں قوافی کے اختتامی ساکن مصمتوں سے قبل لمبے مصوتے آئے ہیں (ii) جن میں قوافی کے اختتامی ساکن مصمتوں سے پہلے چھوٹے مصوتے مندرج ہوئے ہیں۔

''ق مصم+رمصم'' نمونے کے ردیف وقوافی میں حرف روی زیادہ تر مصمتہ ر/ر آیا ہے۔اورردیفوں کے آخر میں بھی زیادہ تر ر/ر یا پھر انفی مصمتہ رم رمندرج ہوا ہے۔

(i) جن ردیف وقوافی میں قافیوں کے اختتامی ساکن مصمتے سے قبل لمبے مصوتے آئے ہیں۔مصوتوں اور مصمتوں کی ترتیب ذیل کے نمونوں پر ملتی ہے:

فعلن کیا کہیں کیوں خاموش ہوئے ہیں سن کے تری فرقت کی خَ / برہم

(متقارب مثمن اثرم،دوچند)

مفعولن فع کرنہ فریاد خموشی میں ا/ثر پیدا کر (رمل مثمن مخبون محذوف)

فاعلن فعل تو جان مدعاے دل اور/ دل جگہ جگہ (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)

تیسرے دور کے قوافی اپنی ساخت کے اعتبار سے بڑی حد تک دوسرے دور کے قوافی سے مشابہت رکھتے ہیں۔مصوتوں پر ختم ہونے والے قوافی کا تناسب کسی قدر بڑھ گیا ہے لیکن یہ اضافہ قابلِ لحاظ نہیں ہے۔مصوتوں اور مصمتوں کی باہمی ترکیب سے چند نئے نمونے کے قوافی بھی نظر آتے ہیں جیسے نازک خیالیاں، آشفتہ حالیاں۔اس طرح کے قوافی دوسرے دور میں نہیں ملتے۔مصمتوں اور مصوتوں پر ختم ہونے والے قوافی کا فی صد تناسب علی الترتیب 47.8% اور 52.2% ہے۔مصمتوں اور مصوتوں کی ترتیب کے اعتبار سے ان کی درجہ بندی اور اندراج کے لحاظ سے ان قوافی کا تناسب بہ صراحتِ ذیل ہے:

مص	33.7 %	مص مصم مص مصم مص	0.3 %
مص مصم	47.2 %	مص مصم مصم	0.3 %
مص مصم مص	13.0 %	مص مصم مصم مص	1.6 %
مص مصم مص مصم	0.3 %	مص مص	3.6 %

ردیف وروی میں مجموعی طور پر پچھلے پست مصوتے: آ (ā) کا تناسب دیگر تمام مصوتوں سے بڑھا ہوا ہے۔پھر درمیانی مصوتہ: ـَ (a) بہت زیادہ مندرج ہوا ہے لیکن روی میں مصوتہ آ (ā) کے بعد اگلے مصوتوں ـِ ی (ī) اور ـے (e) بہ کثرت آئے ہیں۔یہ قافیے ''مص مصم مص''، ''مص مصم مص مصم مص''، ''مص مصم مصم مص''، ''مص مص'' کی ترتیب رکھتے ہیں۔

تیسرے دور میں قافیوں میں روی کے مقام پر مصوتوں کا اندراج نیچے دکھائے گئے تناسب کے مطابق ہوا ہے:

اگلے مصوتے	....	(37.3 %)	پچھلے مصوتے	....	(59.6 %)
اونچا غیرانفی	(ـِ ی = I)	16.2 %	اونچا گول غیرانفی	(ـُ وٗ = u)	6.2 %
اونچا انفی	(ـِ یں = Ī)	4.4 %	پست غیرانفی	(آ = ā)	35.4 %
متوسط غیرانفی	(ـَ ے = a)	14.9 %	پست انفی	(آں = ā̃)	18.0 %
متوسط انفی	(ـَ یں = ā̃)	1.8 %	....		
درمیانی مصوتے	a	3.1%	غیرانفی مصوتے	=	75.8 %
غیرانفی	(ـَ = a)	3.1 %	انفی مصوتے	=	24.2 %

دوسرے دور کے مقابلے میں اگلے مصوتوں میں %1.8 اور پچھلے مصوتوں میں %0.7 کمی واقع ہوئی ہے۔ درمیانی مصوتوں کے تناسب میں %2.5 اضافہ ہوا ہے۔ اگلے مصوتوں میں اونچے انفی مصوتوں ـِ یں (Ī) کے تناسب میں اضافہ ہوا ہے اور متوسط انفی مصوتے =ـَ یں (ā̃) روی میں لائے گئے ہیں جب کہ دوسرے دور کے قوافی میں یہ سرے سے استعمال نہیں کیے گئے تھے۔ دوسرے دور کے برخلاف متوسط گول مصوتے ـُ و(o) پر ختم ہونے والے قوافی تیسرے دور میں نہیں ملتے۔

%18.3 قوافی میں اختتامی مصوتے اپنے ماقبل کے مصمتے سے منسلک ہیں اور ردیف کی اصوات سے مل کر اپنی صوتی کیفیات سے جداگانہ سماعی تاثرات پیدا کرتے ہیں۔ ماقبل آنے والے مصمتوں میں دوسرے دور کی طرح /ن/ کا اندراج زیادہ تر قوافی میں ہوا ہے جیسے زندگانی' بدگمانی' افسانہ میخانہ' آستانے' زمانے وغیرہ۔ /ن/ کے بعد /ت/ کا تناسب قابلِ لحاظ ہے /ہ/ ،/گ/ ،/ل/ ،/د/ اور /ب/ کے اندراج کے ساتھ فانی نے چند نئے قوافی پہلی بار استعمال کیے ہیں اور ان کی وجہ سے کسی قدر تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ مثلاً

دل فانی کی تباہی کو نہ پوچھو	لامتناہی
شعاع نور سے دل جگمگا دیے تو نے	ڈگمگا
دل کی نازک خیالیاں نہ گئیں	بے کمالیاں

اے دل یہ تری حوصلہ مندی کب تک — پسندی
حد سے گزری دل کی خرابی دل کی خرابی کیا کہیے — گلابی

مصمتوں پر ختم ہونے والے قوانی میں حرفِ روی کے طور پر سب سے زیادہ مصمتہ /ر/ کا اندراج ہوا ہے۔ اس کے بعد کثرتِ اندراج کے اعتبار سے /م/، /ل/، /ت/، /ب/ اور /ن/ کی ترجیحی ترتیب قائم کی جاسکتی ہے۔ روی کے ساکن مصمتوں سے قبل لمبے اور چھوٹے مصوتوں والے قوافی کا باہمی تناسب قریب قریب مساوی ہے۔ ماقبل کے مصوتوں میں سب سے زیادہ غیر انفی پچھلا پست مصوتہ آ = (ā) لایا گیا ہے لیکن دوسرے دور کے مقابلے میں ساکن /ر/ سے قبل کم مندرج ہوا ہے۔ لمبے مصوتوں میں آ (ā) کے بعد پچھلا پست انفی مصوتہ آں (ā̃) اور پچھلا گول غیر انفی مصوتہ ـُو (u) زیادہ تر قوافی میں استعمال ہوئے ہیں۔ ساکن مصمتہ /م/ سے قبل مصوتہ آں (ā̃) ساکن مصمتہ /ہ/ سے پہلے مصوتہ آ (ā) اور ساکن مصمتہ /ر/ سے قبل مصوتہ ـُ ؤ (ū) کے اندراج سے تیسرے دور کے قوافی کا سماعی تاثر کسی قدر مختلف ہوگیا ہے۔ اختتامی ساکن مصمتوں سے قبل لمبے مصوتوں والے قوافی مختلف جذبات و کیفیات کے صوتی اظہار میں معاون ہوئے ہیں۔ کہیں کہیں تو کسی خاص مصمتے کے ساتھ ماقبل کے مصوتے کی تبدیلی بھی جذباتی کیفیت میں تغیر کا پتہ دیتی ہے۔ مثال کے طور پر اشعارِ ذیل کے قوافی میں ساکن مصمتہ /ر/ سے قبل کہیں آ (ā) کہیں ـُ و (u) اور کہیں ـِ ی (T) کے اندراج سے مختلف جذبات کے اظہار میں فرق پیدا ہوگیا ہے، ملاحظہ کیجیے:

وہ ہی وہ ہیں مگر ظہور نہیں ! — اس طرح دور ہیں کہ دور نہیں
مر کے ٹوٹا ہے کہیں سلسلۂ قیدِ حیات — مگر اتنا ہے کہ زنجیر بدل جاتی ہے
وعدہ پھر اب کے بار کرکے چلے — پھر تم امیدوار کرکے چلے

ان اشعار میں قوافی کی مختتم اصوات اور (ظہور، دور) ایر (زنجیر) آر (یار، امیدوار) قطعی طور پر جداگانہ سماعی تاثر رکھتی ہیں۔ اس نوع کے قوافی میں ساکن مصمتوں کی صوتی کیفیت بھی خاص اہمیت رکھتی ہے کیوں کہ غزل کے نغمے میں یہی سُر زیادہ اُبھرا ہوا رہتا ہے۔ فانی نے ان قوافی میں /ر/، /م/، /ب/، /ل/، /ہ/، /ن/، /ک/، /غ/، /س/ اور /ز/ کے تاروں کو مختلف مصوتوں کی ہلکی ضرب سے چھیڑ کر الگ الگ نغمے برآمد کیے ہیں۔

جتنے قافیوں میں لمبے مصوتوں کے ساتھ ساکن مصمتے آئے ہیں تقریباً اتنے ہی قوافی

ساکن مصمتوں سے قبل چھوٹے مصوتوں کے اندراج سے تشکیل پائے ہیں۔ زیادہ تر قافیے رم٫رل٫راور٫رر پر ختم ہوئے ہیں۔ رم٫راور٫رر سے قبل ہر جگہ درمیانی مصوتہ َ (a) آیا ہے لیکن مصمتہ ٫رل٫ر سے پہلے اکثر قافیوں میں اگلا اُونچا مصوتہ ِ (i) لایا گیا ہے [دل] [بسمل] وغیرہ قافیوں کا آہنگ اور سماعی تاثر [برہم] اور [جگر] [نظر] سے نمایاں طور پر مختلف ہے رم٫راور ٫رر کے قافیے بھی اپنے اپنے طور پر غزل کی صوتی کیفیت پر اثر انداز ہوئے ہیں اور ان سے پیدا ہونے والے سماعی تاثرات کا اختلاف ایسی تمام غزلوں میں محسوس ہوتا ہے۔

قوافی میں چھوٹے اور لمبے مصوتوں کے ساتھ جو ساکن مصمتے آئے ہیں مخارج اور ادائیگی کے اعتبار سے مختلف النوع ہیں اور اس قسم کے قافیوں میں ان کا فیصد تناسب بہ صراحتِ ذیل ہے:

تناسب بہ اعتبارِ مخارج

دولبی	0.24 %	حنکی	3.4%
لب دندانی	ـ	غشائی	1.4 %
دندانی	15.7 %	لہاتی	0.7 %
لثوی	51.4 %	حنجروی	0.7 %
کوز	ـ	حلقی	2.7 %

تناسب بہ لحاظ ادائیگی

بندشی (غیر انفی)	23.3 %	پہلوی	12.3 %
انفی	24.0 %	نیم مصوتہ	ـ
صفیری	11.0 %	مسموع مصمتے	88.8 %
ارتعاشی	29.4 %	غیر مسموع مصمتے	21.2 %
تھپک دار (کوز)	ـ		

دوسرے دور کے انھیں قوافی کے تقابل سے واضح ہوگا کہ حنکی اور لثوی مصمتوں کے تناسب میں نمایاں کمی واقع ہوئی ہے اور دولبی مصمتوں کے تناسب میں سہ گنا اضافہ ہوا ہے۔ اسی طرح تھپک دار مصمتوں میں قابل لحاظ کمی کے ساتھ انفی مصمتوں کے تناسب میں تقریباً پانچ گنا اضافہ، تیسرے دور کی شاعری میں ان قوافی کی صوتی کیفیت میں واضح تبدیلی کی نشان دہی کرتا ہے۔

آہنگ اور وزن کے اعتبار سے تیسرے دور کی ردیفیں کافی متنوع ہیں۔ سب سے زیادہ ردیفیں فع،فعِلن اور فعَل کے وزن پر لائی گئی ہیں۔ دوسرے دور کے کلام میں بھی، جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں، انھی اوزان کی ردیفوں کا تناسب بڑھا ہوا ہے۔ دوسرے دور کے کلام میں چند ردیفیں '' فاعلان''، ''فعِلا تن فع''، '' فعل فعولن'' اور ''مستفعلن فاعلن'' کے ہم وزن لائی گئی ہیں۔ ان اوزان کی ردیفیں تیسرے دور کے کلام میں نظر نہیں آتیں۔ اس کے مقابلے میں تیسرے دور کے کلام میں چند ردیفیں ایسی ملیں گی جن کی ہم وزن ردیفیں دوسرے دور کے کلام میں نہیں ہیں۔ ''فعِلا تن فعلن''، '' مفاعیلن فع''، '' مفاعیلن فعَل''، '' مستفعلن فعلن''، ''مستفعلن''، '' مفتعلن مفعولن'' ان ردیفوں کے اوزان یہ ہیں۔'' فعول''، '' فعلان''، '' مفعولان'' تیسرے دور کے کلام میں جو ردیفیں باندھی گئی ہیں۔ وزن کے اعتبار سے ان کا تناسب ذیل میں دکھایا گیا ہے:

وزن	تعداد ردیف	تعداد اندراج	وزن	تعداد ردیف	تعداد اندراج
فع	60	393	مفاعِلان	1	8
فاع	2	15	فعِلاتن	5	44
فعَل	32	238	فاعلاتن	5	49
فعول	6	32	مفتعِلن	7	59
فِعْلن	45	255	مستفعِلن	4	29
فَعِلن	22	109	مفاعِلتن	1	8
فعلان	4	17	مفعولن فع	3	12
فاعلن	18	131	مستفعلتن	2	6
مفعول	1	6	مفاعیلن فع	5	26
فعولن	11	82	فاعِلاتن فع	1	6
مفعولن	23	112	فعلاتن فعلن	1	9
مفعولان	3	14	مفاعیلن فعَل	1	8
مفاعلن	1	79	مستفعلن فعلن	1	10
مفاعیلن	10	54	مفتعِلاتن فعْلن	1	3

تیسرے دور میں صرف % 10.7 ردیفیں مصمتوں پر ختم ہوئی ہیں۔ ردیفوں میں آنے والے اختتامی مصمتوں کی تفصیل یہ ہے:

/ب/=1، /م/=2، /ت/=4، /د/=1 /ن/=2 /ظ/=1، /ز/=1، /ل/=1 /چھ/=؟ /جھ/=1، /ک/=4، کھ/=2 /گ/=8 /ق/=1، ان میں /ب/، /ظ/، /ل/ اور /ق/ صرف رباعیوں میں مندرج ہوئے ہیں۔

مصمتوں پر ختم ہونے والی ردیفوں کا تناسب دوسرے دور کے مقابلے میں بھی کسی قدر کم ہے۔ % 89.3 ردیفیں لمبے انفی یا لمبے غیر انفی مصوتوں پر ختم ہوئی ہیں۔ انفی اور غیر انفی مصوتوں کا تناسب علی الترتیب % 19.1 اور % 80.9 ہے۔ زیادہ تر قوافی پچھلے پست مصوتے آ (ā) اگلے متوسط مصوتے: ـِ ے (e) یا اگلے اونچے مصوتے ـِ ی (i) پر ختم ہوئے ہیں۔ جڑواں مصوتے ـَ ے = ai پر ختم ہونے والی قوافی کی تعداد بھی متذکرہ مصوتوں پر ختم ہونے والے قافیوں کی تعداد کے لگ بھگ مساوی ہے۔ قوافی کے آخر میں پچھلے گول مصوتے بہت ہی کم لائے گئے ہیں۔ مجموعی طور پر اگلے مصوتوں کی تعداد اندراج پچھلے مصوتوں سے کہیں زیادہ ہے۔ ردیفوں کے اختتامی مصوتوں کا فی صد تناسب ذیل میں پیش کیا جاتا ہے:

اگلے مصوتے .... (68.21 %)

اونچا = (ـِ ی = ī) غیر انفی % 13.5 متوسط (ـِ یں = ẽ) انفی % 3.2

اونچا (یں = ī̃) انفی % 7.5 جڑواں (ـَ ے = ai) غیر انفی % 17.8

متوسط (ـِ ے = e) غیر انفی % 21.4 جڑواں (ـَ یں = ãi) انفی % 4.8

پچھلے مصوتے .... (31.8 %)

اونچا گول انفی (وُں = ū̃) % 1.6 پست غیر انفی (آ = ā) % 26.2

متوسط گول غیر انفی (ـُ و = o) % 2.0 پست انفی (آں = ā̃) % 0.4

متوسط گول انفی (ـُ وں = õ) % 1.6

تیسرے دور کی شاعری میں ردف، روی اور ردیف کے مصوتوں اور مصمتوں کی ترکیب سے بننے والے بنیادی نمونوں (34) کا تناسب دوسرے دور کی شاعری میں انھیں نمونوں کے باہمی تناسب سے حد درجہ مماثلت رکھتا ہے۔

تیسرے دور کے ردیف وقوافی میں '' ق مص رمص'' نمونے کی ترتیب سب سے زیادہ (% 46.3) ہے جب کہ دوسرے دور میں 'ق مصم ۔رمص نمونے کے ردیف وقوافی میں ساکن مصوتوں کا اندراج بہت کم ہوا ہے اور بڑی حد تک ان کا آہنگ چھوٹے اور بڑے مصوتوں کی ترتیب پر قائم ہے اور سماعی تاثر ان مصوتوں اور ان کے قبل آنے والے مصمتوں کی صوتی کیفیت کے تابع ہے۔ تال اور وقفے کے مقام پر واقع ہونے کی وجہ سے روی کے مصوتے کی صوتی کیفیت اس نوع کے ردیف وقوافی میں بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ فانیؔ نے روی میں انفی' غیر انفی' اگلے اور پچھلے' ہر طرح کے مصوتے لائے ہیں اور ان کے مقابل ردیف کے مصوتوں بالخصوص اختتامی مصوتے کا انتخاب اس طرح کیا ہے کہ اصوات کا تنوع بھی باقی رہے اور ان کے امتزاج سے ایسی صوتی کیفیت پیدا ہو جو جذبے کی مناسب ترجمانی کر سکے۔ ردیف وقوافی کی یہ اصوات کم سے کم چار صوتی اکائیوں (بروزن فعلن یا فعِلن)اور زیادہ سے زیادہ 13 صوتی اکائیوں (جیسے بروزن مفعولن مفاعیلن) پر مشتمل ہیں۔

فانیؔ نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ردیف وقوافی میں اصوات کی ترتیب سے پیدا ہونے والا آہنگ' بحر کے آہنگ میں اس طرح جذب ہو جائے کہ شعر کا صوتی بہاؤ فطری معلوم ہو۔ ساتھ ہی بحر کی موسیقی میں ایسی لے بڑھا دے کہ ندرت اور انفرادیت پیدا ہو جائے۔ فانیؔ کی شاعری کے صوتی آہنگ کی عام خصوصیات ردیف وقوافی میں بھی نظر آتی ہیں۔ وہ تکرارِ اصوات سے یہاں بھی کام لیتے ہیں۔ بعض ردیف وقوافی میں مصوتوں اور مصمتوں کی تکرار سے خاص آہنگ پیدا کیا گیا ہے جیسے:

مصوتے (ـِ ی=آ) کی تکرار =

دل کی لگی نہیں تو خیر اب کوئی دل لگی سہی　　　فتنۂ شامِ غم کے بعد فتنۂ حشر ہی سہی

مصوتے (ـِ ے =e) کی تکرار:

لب پر ہیں اب وہ نالے جو کھوئے ہوئے سے ہیں
آغوشِ اضطراب میں سوئے ہوئے سے ہیں

مصمتہ ر،ہ،ر کی تکرار:

میرے لب پر کوئی دعا ہی نہیں　　　اس کرم کی کچھ انتہا ہی نہیں
لے اعتبارِ وعدۂ فردا نہیں رہا　　　اب یہ بھی زندگی کا سہارا نہیں رہا

مصمتوں رن را اور رہ رکی تکرار:

ساقی یہ ابھی حاصلِ میخانہ نہیں ہے　　پیمانہ بہ اندازۂ پیمانہ نہیں ہے

اکثر ردیف وقوافی میں انفی مصوتوں کا اندراج اس طرح ہوا ہے کہ کہیں حرف روی انفی مصوتہ ہے اور کہیں انفی مصوتہ ردیف میں یا ردیف کے آخر میں لایا گیا ہے۔ کہیں کہیں ردیف اور روی دونوں میں انفی مصوتے آ کر اپنی صوتی کیفیت اور رمزیت کے ساتھ غزل میں خاص سماعی تاثر پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ مصمتہ رہ ر کے ساتھ آنے سے بعض غزلوں کا حزنیہ تاثر گہرا اور شدید ہو گیا ہے:

مانا تری راہ کا نشاں ہوں　　یہ بھی تو بتا کہ میں کہاں ہوں

ہر سانس کے ساتھ جا رہا ہوں　　میں تیرے قریب آ رہا ہوں

''ق مص ر رمص'' نمونے کے ردیف وقوافی (جن میں کوئی ساکن مصمتہ نہیں آیا ہے) کی درجہ بندی ان کے آہنگ کا لحاظ کرتے ہوئے ذیل کے 'اوزان' کے تحت کی جاسکتی ہے۔ اس تجزیے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ کس طرح بحروں کی مناسبت سے خاص اوزان کے ردیف و قوافی کا انتخاب کیا گیا ہے۔ ہر وزن میں ردیف وقوافی کی چند ایسی مثالیں پیش کی جاتی ہیں جو مختلف بحروں سے تعلق رکھتی ہیں:

فعلن	امید کرم کی ہے ادا میری خ / طا میں	ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر
	مانا تری راہ کا ن / شاں ہوں	ہزج مسدس اخرب مقبوض
	وفا بیگانۂ رسم ب / یاں ہے	ہزج مسدس محذوف الآخر
فاعلن	تیرا نگاہِ شوق کوئی راز / داں نہ تھا	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف
	ہجر میں نامرادِ زیست جی سے گزر نہ / جائے کیوں	رجز مثمن مطوی مخبون
مفعولن	ہمیں کھوئے گئے تجھ میں نہ جب تیرا پ / تا پایا	ہزج مثمن سالم
	وعدے کے یہ تیور ہیں کہہ دوں کہ ق / قیں آیا	ہزج مثمن اخرب سالم
	کوئی آسان ہے ہر موج کا طو / فاں ہونا	رمل مثمن مخبون محذوف
	جلوہ بے چشم آش / نا کیا ہے	خفیف مسدس مخبون محذوف
	دل کو مٹا کر روح کو تن سے حکم نہ دے / آ زادی کا	متقارب مثمن اثرم۔ دو چند
	مزاجِ دہر میں ان کا اشارا / پائے جا	مجتث مثمن مخبون محذوف

مفتعلن		
	دل ہے وہی اضطراب کی / خونہ سہی	رباعی
	میرے لب پر کوئی دُ/ عا ہی نہیں	خفیف مسدس مخبون محذوف
مستفعِلن		
	زندگی کی ہر خلش ہے یادِ جا / ناں کے لیے	رمل مثمن محذوف
فاعلاتن	ہر سانس کے ساتھ / جا رہا ہوں	ہزج مسدس اخرب مقبوض
فاعلاتن فع	نظر کے سامنے دل میں س/ ما کے آئے تھے	مجتث مثمن مخبون محذوف
مفتعلاتن	بے ذوقِ نظر بزمِ تما / شا نہ رہے گی	ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر
مستفعِلتن		
	جذب محبت بھی کیا شے ہے ان کا چا/ ہا ہو نہ سکا	متقارب مثمن اثرم دوچند
	ہر شے میں نگاہِ شوق/ پاتی ہے تجھے	رباعی
مفعولن فع	کیا جانیے کس کی جست/ جو جاری ہے	رباعی
مفتعلاتن	اک برق سرِ طور ہے لہ /رائی ہوئی سی	ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر
فاعلن فعل	لے اعتبارِ وعدۂ فر/ دا نہیں رہا	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف
مستفعلاتن		
	جدا ہو رہے ہیں مُ/ دا ہونے والے	متقارب مثمن سالم
مفعولن فعل	عمر بھر بیدادِ حسنِ امت/ حاں دیکھا کیے	رمل مثمن محذوف
مفاعیلن فع	بجھتی ہی نہیں شمع / جلے جاتی ہے	رباعی
فاعلن فَعِلن	میری آشفتہ / حالیاں نہ گئیں	خفیف مسدس مخبون محذوف
مفعولن فَعِلن	جب پرسشِ حال وہ فرماتے ہیں جانیے/ کیا ہو جاتا ہے	متدارک مثمن مخبون مضاعف
	آٹھ پہر کی یہ بے چینی یہ بے/ تابی کیا کہیے	متقارب مثمن اثرم۔ دوچند
مفتعلاتن فع	ایک ایک حقیقت کو اف/ سانہ بنا ڈالا	ہزج مثمن اخرب سالم
مفتعلاتن، فِعَلن }	ہوشِ ہستی سے تو بے/ گانہ بنایا ہوتا	رمل مثمن مخبون محذوف

جن ردیف وقوافی میں ساکن مصمتے مندرج ہوئے ہیں ان کا آہنگ مختلف ہے ان میں ساکن مصمتے یا مصمتوں کی صوتی کیفیت دوسرے مصوتوں اور مصمتوں پر حاوی رہتی ہے۔ ساکن مصمتے زیادہ تر ردیفوں میں آئے ہیں۔اس قسم کے چند ردیف وقوافی زیادہ لمبے اور مترنم ہیں۔ساکن مصمتوں کے مقامِ اندراج کی تبدیلی کے ساتھ ان کا آہنگ بھی بدلتا گیا ہے۔ساکن مصمتوں میں ر ر ر کا استعمال زیادہ ہوا ہے انفی مصمتوں کی غنائیت سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ یہ ردیف وقوافی مندرجۂ ذیل اوزان اور بحروں میں لائے گئے ہیں:

مفعولن

	آنکھوں سے جو خونِ دل بہے / بہنے دے	رباعی
	کیوں نہ سب پہ ہو جاتا حالِ دل ع/ یاں اپنا	ہزج مثمن اشتر اسالم
مستفعلن	زیست کا حاصل بنایا دل جو گو/ یا کچھ نہ تھا	رمل مثمن محذوف
فاعلاتن	کم دردِ جگر ہے / یا بہت ہے	ہزج مسدس اخرب مقبوض
مفتعلاتن	خود برق ہوا اور طورِ تج / لی سے گزر جا	ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر
مفعولن فع	موت کی رسم نہ تھی ان کی ا/ دا سے پہلے	رمل مثمن مخبون محذوف
	یعقوبؑ کی تم نے آہ و/ زاری سن لی	(رباعی)
متفعلاتن	زباں مدعا آش / نا چاہتا ہوں	متقارب مثمن سالم
	رازِ حقیقت جاننے والے دیکھیے اب / کیا کہتے ہیں	متقارب مثمن اثرم۔ دوچند
مفعولن فعَل	گردشیں جام و سبو/ کرتے رہے	رمل مسدس محذوف
	ان کے آگے جب یہ آنکھیں ڈبڈ/ با کر رہ گئیں	رمل مثمن محذوف
فاعِلاتن فعلن	ہر چند کے بے نِ/ یازِ عالم تو ہے	رباعی
مفاعیلن فعَل	وقت اتنا کب بقدرِ فر/ صتِ یک سجدہ ہے	رمل مثمن محذوف
فاعلن فعولن	کیا جانیے کہاں تک تم / ہیدِ زندگی ہے	مضارع مثمن اخرب
مفتعلاتن فعلن	سب سے مجھے بے/ گانہ بنا کر چھوڑا	رباعی
فاعلاتن فعلن	کیا کہیے کہ مدّ / عائے تحقیق یہ ہے	رباعی

''ق مصم ،رمص''نمونے کے ردیف وقوافی میں قافیے کے اختتامی ساکن مصمتے سے قبل لمبے اور چھوٹے مصوتوں کے اندراج کے فرق سے صوتی آہنگ میں نمایاں تبدیلی پیدا ہوگئی ہے۔ ہر دو اقسام کے قوافی کا تناسب تقریباً یکساں ہے۔ جن ردیف وقوافی کے مصوتے اور مصمتے ذیل کے اوزان پر ترکیب پائے ہیں اور اپنے آہنگ کی مناسبت سے خاص بحروں ہی میں استعمال ہوئے ہیں، ردیف وقوافی کے اوزان سے ساکن مصمتے کے مقامِ اندراج کی تبدیلی کا اثر خود ساکن مصمتے کی صوتی کیفیت پر پڑا ہے اور اس کی وجہ سے ان ردیف وقوافی کی صوتی کیفیت اور ان کا آہنگ بھی بدلتا چلا گیا ہے۔ یہ ردیف وقوافی کم سے کم پانچ صوتی اکائیوں اور زیادہ سے زیادہ بارہ (12) صوتی اکائیوں والے اوزان تشکیل دیتے ہیں، اور ان کی صوتی اکائیوں میں اضافے کے ساتھ ردیفیں لمبی ہوتی گئی ہیں۔ ایک آدھ استثنائی صورت کے سوا قافیے ہر جگہ ''فاع'' کے وزن پر آئے ہیں۔ ردیفوں کی طوالت کے ساتھ قافیے کے ساکن مصمتے سے قبل لمبے مصوتے کی طوالت اور ادائیگی کا دوران بھی بڑھتا گیا ہے۔ یہ لمبائے ہوئے مصوتے فانی کی شاعری کے صوتی آہنگ میں اپنا ایک مستقل مقام رکھتے ہیں۔ ان کے سماعی تاثر کا فانی نے جس کثرت کے ساتھ استعمال کیا ہے اس کی مثال شاید ہی کسی اور شاعر کے کلام میں ملے گی۔ بہ اعتبارِ اوزان اس گروہ کے ردیف وقوافی کی درجہ بندی ملاحظہ کیجیے:

فاعِلن

جب کی ہے فکر تجزیۂ ہر مِ/ ثال میں	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف
تو ہی سفر میں ساتھ ہے تو ہی حضر میں/ پاس ہے	رجز مثمن مطوی مخبون
گردشِ ایامِ فانی شرحِ دورِ/ شام ہے	رمل مثمن محذوف
آہ سے یا آہ کی تا/ ثیر سے	رمل مسدس محذوف
دل کو نہ کیوں کہوں جو ازل سے خَ/ راب ہے	مضارع مثمن اخرب مکفوف

مفتعلن

بیگانۂ ہجر ہو، کہ مہہ/ جور رہے	رباعی
ستم ایجاد رہو گے ستم ای/ جاد رہے	رمل مثمن مخبون محذوف
ستمِ گردش ا/ یام اٹھا	رمل مسدس مخبون محذوف
لطف وکرم کے پتلے ہو اب قہر وستم کا/ نام نہیں	متقارب مثمن اثرم۔ دو چند

	نہیں کہ دل کی روش میں کچھ انق/ لاب نہیں	مجتث مثمن مخبون محذوف
	وہ ہی وہ ہیں مگر ظ/ ہور نہیں	خفیف مسدس مخبون محذوف

مفاعلن

	پہلوے زوال ہوں، معنیِ کَ/ مال میں	ہزج مثمن اشتر سالم
فاع لاتن	بیگانۂ اِخت/ یار ہو جا	ہزج مسدس اخرب مقبوض
فاعلاتن	جسے ترکِ حسرت کا ار/ مان ہو گا	متقارب مثمن سالم
	امیدِ انعامِ خاص رکھو کرشمۂ لطف/ عام دیکھو	متقارب مثمن اثرم۔ دو چند

مفعولن اس وزن کے ردیف وقوافی میں قافیوں کے اختتامی مصمتے بحر کے آہنگ کے زیرِ اثر اور ردیف کے آغاز میں مصوتے کے اندراج کی وجہ سے متحرک ہو گئے ہیں۔ اس اعتبار سے انھیں ''ق مص رمص'' گروہ میں شامل کیا جا سکتا ہے:

	یہ نیازِ عاشق ہے اور وہ ہے/ نازان کا	ہزج مثمن اشتر سالم
	سنگِ درد یکھ کے سر/ یاد آیا	رمل مسدس مخبون محذوف
مفتعلا تن	کچھ بس ہی نہ تھا ورنہ یہ اِل/ زام نہ لیتے	ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر
فاعلن فعَل	دردِ جگر کی ہر دوا، دردِ م/ آل ہو گئی	رجز مثمن مطوی مخبون
فاع لاتن فع	تیرے غم میں ت/ باہ ہوتی ہے	خفیف مسدس مخبون محذوف
فاعلن فعلن	ضبط اپنا ش/ عار تھا نہ رہا	خفیف مسدس مخبون محذوف
فاعلن فعولن	تسکین ع/ جیب چاہتا ہوں	ہزج مسدس اخرب مقبوض
	کیا چاہتے ہو منہ سے اللہ/ بھی نہ نکلے	مضارع مثمن اخرب
مفتعلا تن فع	ہم موت بھی آئے تو مس/ رور نہیں ہوتے	ہزج مثمن اخرب سالم
مفتعلن فعلن	مجبورِ شکایت ہوں تا/ ثیر کو کیا کہیے	ہزج مثمن اخرب سالم
فاع لاتن فعلن	قطرے کو یہاں س/ حاب بھی کہتے ہیں	رباعی
مفتعلا تن فعلن	مگر اتنا ہے کہ ز/ نجیر بدل جاتی ہے	رمل مثمن مخبون محذوف

مندرجہ بالا ردیف وقوافی میں ''فاعلن'' اور ''مفتعِلن'' کے ہم وزن ردیف وقوافی کا تناسب سب سے زیادہ ہے۔ 'فاعلن' کے ہم وزن ردیف وقوافی، مضارع مثمن اخرب

مکفوف میں زیادہ آئے ہیں۔ مفتعلن کے ہم وزن ردیف وقوافی بیشتر متقارب مثمن اثلم مخبون محذوف اور خفیف مسدس مخبون محذوف کی غزلوں میں ملیں گے لیکن قافیے کے ساکن مصمتے سے قبل لمبائے ہوئے مصوتے کی صوتی کیفیت رمل مسدس مخبون محذوف، خفیف مسدس مخبون محذوف، ہزج مسدس اخرب مقبوض اور رباعی کے اوزان میں کھل کر ظاہر ہوئی ہے اور اس کے ذریعے بالخصوص مصمتوں رم/ر،ہ/اور/رر/ سے قبل آنے پر حزن ویاس، بے دلی اور محرومی کے جذبات واحساسات کا اظہار موثر انداز میں ہوا ہے۔

''ق مصمم رمص'' نمونے میں قافیے کے اختتام پر ماقبل چھوٹے مصوتوں کے ساتھ سب سے زیادہ تعداد میں رم/ر=16، پھر/رر/=15، اور اس سے کسی قدر کم تعداد میں رت/ر=12، اور رل/ر=12، مندرج ہوئے ہیں۔ مصمتہ/ن/ کا اندراج 6 بار ہوا ہے۔ مصمتہ/ک/صرف ایک غزل میں حرفِ روی کے طور پر آیا ہے۔ ماقبل مصوتے کی ضرب سے ان مصمتوں کی آوازیں ردیف وقوافی میں زیادہ نمایاں ہو کر اپنی صوتی کیفیت سے دوسری اصوات کو متاثر کرتی نظر آتی ہیں۔ بحروں کے صوتی بہاؤ کو یہ مصمتے اپنی تال پر روک کر اس کا رخ ردیف کی سمت موڑ دیتے ہیں۔ ان مصمتوں کی وجہ سے ردیف کا آہنگ بحر کے آہنگ میں مدغم نہیں ہو جاتا بلکہ اپنی انفرادیت برقرار رکھتے ہوئے بحر کی موسیقی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ جن غزلوں اور رباعیوں وغیرہ میں اس گروہ کے ردیف وقوافی باندھے گئے ہیں، روی کے ساکن مصمتوں کی صوتی کیفیات جیسے بندشی مصمتوں کا سکتہ، ارتعاشی مصمتے کی تھرتھراہٹ، انفی مصمتوں کی غنائیت اور حزن اور پہلوی مصمتے کی لہک، نے جذبات کے اظہار میں خاص رمزیت پیدا کر دی ہے۔ ان مصمتوں کی وجہ سے ردیف وقوافی کے آہنگ اور صوتی کیفیت میں جو فرق پیدا ہو گیا ہے اس کا اندازہ ذیل کے اشعار کے بدلتے ہوئے سماعی تاثرات سے ہو سکتا ہے:

جس سمت نگاہِ یک نگر جائے تو آئے نظر جدھر نظر جائے

گویا نہیں تغافل وتمکیں میں کوئی فرق اتنی بھی آدمی کو امیدِ کرم نہ ہو

جینے کی ہوس بھی ہے مر رہنے کی حسرت بھی
وہ ایک تری مرضی جو غم بھی ہے راحت بھی

گلچیں کے لیے اور نہ گلشن کے لیے ہے جو گل ہے ترے گوشۂ دامن کے لیے ہے

عقل کہتے ہیں جسے مقبولِ اہلِ دل نہیں اس جنوں کو امتیازِ عاشقی حاصل نہیں

ساکن مصمتہ اور ماقبل چھوٹے مصوتے پر مشتمل قوافی نے مختلف طوالت کی ردیفوں کے ساتھ مل کر قافیے کے شعری آہنگ میں جس جس طرح حصہ لیا ہے اس کی وضاحت ذیل کی درجہ بندی سے ہو جائے گی:

فعلن

جن خاک کے ذروں پر وہ سایۂ محمل تھا ہزج مثمن اخرب سالم

تو اور درِ جاناں مگر اپنی سی تو کر جا ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر

غم رازِ بقا، نظامِ یک عالم ہے رباعی

ناکام ہے تو کیا ہے کچھ کام پھر بھی کر جا مضارع مثمن اخرب

نظر آج ان سے رہ گئی مل کے خفیف مسدس مخبون محذوف مسکن

فاعلن

پالیا ذوقِ طلب نے ماورائے دل مجھے رمل مثمن محذوف

اتنی بھی آدمی کو امیدِ کرم نہ ہو مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف

حلقۂ زلفِ شب ہوں میں سلسلۂ سحر بھی میں رجز مثمن مطوی مخبون

مفعول جس سمت نگاہِ یک نگر جائے ہزج مسدس اخرب مقبوض

مفعولن وہ کہتے ہیں کہ ہے ٹوٹے ہوئے دل پر کرم میرا ہزج مثمن سالم

پھر ذوقِ تماشا کو مرہونِ اثر فرما ہزج مثمن اخرب سالم

عالم بدلا، فضائے عالم بدلی رباعی

تیری رحمت کا اشارہ ہے ندامت میری رمل مثمن مخبون محذوف

مفتعِلن

کس روز یہ دل کفر کا مسکن نہ ہوا رباعی

جز وہمِ یقین وعینِ یقیں اس منزلِ آب وگل میں نہیں متدارک مثمن مخبون مضاعف

مستفعلن

ہر بلائے شامِ فرقت دیکھ لی رمل مسدس محذوف

آج بھی باقی یہاں رسمِ مروت تجھ سے تھی رمل مثمن محذوف

فاعلاتن توبہ نہ کروں تم سے پہلے ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف الآخر

فاعلاتن فع

	پھر ہماری رخَ / بر ہی جائے گی	خفیف مسدس مخبون محذوف
	یہاں اب ایک بھی دل درد کے قا/ بل نہیں ملتا	ہزج مثمن سالم
مستفعلتن	دل وقفِ تپش ہے ہائے مگر وجہِ تپشِ / دل کوئی نہیں	متدارک مثمن مخبون مضاعف
فاعلن فعل	زخم نصیب تھا جگر، زخمِ جِ / گر سے کیا کہیں	رجز مثمن مطوی مخبون
	مانا کہ گل فروش کا دا/ من ہے اب بھی تو	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف
مفعولن فع	گو خار ہوں، جب یادِ چ / من آتی ہے	رباعی
	دل کی ہر لرزشِ مضطر پہ نَ / ظر رکھتے ہیں	رمل مثمن مخبون محذوف
	سنگِ در دیکھ کے / سر یاد آیا	رمل مسدس مخبون محذوف
	عہدِ جوانی اور پھر دل میں ان کی مَ / بت کیا کہیے	متقارب مثمن اثرم دو چند
مفتعلا تن	یوں نظم جہاں درہم و بر/ ہم نہ ہوا تھا	ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف
مفعولن فعل	درد کی دنیا بَ / دل جانے کو ہے	رمل مسدس محذوف
فاعلاتن فعْلن	کب سے تری راہ/ تک رہا ہے کوئی	(وزن رباعی)
مستفعلا تن فع	طبیعت رفتہ رفتہ غم کی خو/ گر ہوتی جاتی ہے	ہزج مثمن سالم
مفتعلا تن فعلن	تہہِ خنجرِ بھی جو بس/ مل نہیں ہونے پاتے	رمل مثمن مخبون محذوف

3۔''ق مص ۔ رمصم'' نمونے کے ردیف وقوافی کا تناسب فانی کی شاعری میں بہت کم ہے۔ ان میں غنائیت اور روانی پیدا کرنے کے لیے مصوتوں اور مصمتوں کو ان کی صوتی کیفیات کا لحاظ رکھتے ہوئے باہم ترتیب دیا گیا ہے۔ اکثر قافیے مختصر بروزنِ 'فع' ہیں اور ردیفیں نسبتاً لمبی ہیں۔ ان قوافی میں جہاں اختتامی مصوتہ آ = ā آیا ہے، ردیف کے اختتامی ساکن مصمتے سے قبل لمبا مصوتہ لاکر آہنگ میں توازن اور ترنم پیدا کیا گیا ہے۔ جیسے:

ع: آخر کوئی امیدِ اثر بھی دعا کے بعد

ع: گزرے گی اب نہ غم کا مداوا، کیے بغیر

کہیں ردیف کے ختم پر انفی مصمتہ لاکر نغمہ پیدا کیا ہے:

ع: کم ہے ہر ذرّہ خورشید اثر کا، دامن

ع: رازِ ناکامیِ وفا، کی قسم

ردیف جہاں مختصر اور غیر مترنم ہے قافیے میں انفی مصوتہ یا مصمتہ لا کران اصوات کی غنائیت سے استفادہ کیا ہے:

ع: خدا کی رحمتیں نازل ہوں عشقِ فتنہ ساماں پر

ع: ہم بھی ہیں تیری بدگمانی تک

اسی نمونے کے بعض ردیف و قوافی میں ہکار آوازوں کی صوتی کیفیت مصمتہ ر،ہ، اور کہیں انفی مصوتے کی صوتی کیفیت سے ہم آہنگ ہوگئی ہے:

ع: دِل کی طرف حجابِ تکلّف اٹھا کے دیکھ

ع: ہر تبسم کو چمن میں گریہ ساماں دیکھ کر

ع: دِلِ فانؔی کی تباہی کو نہ پوچھ

''ق ص۔ رمص'' نمونے کے ردیف و قوافی رباعی کے آہنگ سے کسی قدر مناسبت رکھتے ہیں۔ مسائلِ حیات کے بارے میں بعض مبصرانہ رباعیوں میں اس نوع کے ردیف و قوافی لائے گئے ہیں۔ موضوع اور لب و لہجہ کی مناسبت سے ردیف کے آخر میں ق، ظ، ط وغیرہ مصمتے لا کران کی صوتی کیفیت سے استفادہ کیا گیا ہے۔ بہ اعتبارِ اوزان، اس گروہ کے ردیف و قوافی کی درجہ بندی حسب ذیل ہے:

فعلن	خدا کی رحمتیں نازل ہوں عشقِ فتنہ سا/ ماں پر	ہزج مثمن سالم
فاعِلان	پھر فریبِ سادگی ہے رہنماے /کوے دوست	رمل مثمن محذوف
	آخر کوئی امیدِ اثر بھی دُ/ عا کے بعد	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف
مفعولن	کم ہے ہر ذرّۂ خورشید اثر / کا دامن	رمل مثمن مخبون محذوف
	ہم بھی ہیں تیری بدگُ/ مانی تک	خفیف مسدس مخبون محذوف
مفتعلن	رازِ ناکامیِ و/ فا کی قسم	خفیف مسدس مخبون محذوف
مفتعلان	غم عین نشاط و رازِ تخ / لیقِ نشاط	رباعی
مستفعلن	ہر تبسم کو چمن میں گریہ سا/ ماں دیکھ کر	رمل مثمن محذوف
مفعولن فع	اے دل یہ تیری حوصلہ/ مندی کب تک	(غزل بروزن رباعی)
مفعولن فاع	یہ ارض و سما یہ انس و/ جاں ہیں الفاظ	رباعی
مفتعلاتن	ہو کاش وفا وعدۂ فر/ داے قیامت	ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف الآخر

مفعولن فاع دے کر یارب تو تنگ/ری کی توفیق رباعی
مستفعلتان دلِ فانی کی ت/باہی کو نہ پوچھ رمل مسدس مخبون مقصور
مستفعلن فعل چشمے بلندیوں سے ا/بلتے ہیں آج تک مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف

4۔ ''ق مصم۔ رمصم'' نمونے کے ردیف وقوافی جن میں حرفِ روی اور ردیف کی مختتم صوت دونوں مصمتہ ہیں، زیادہ تر رباعیوں میں آئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کے ردیف وقوافی رباعی کے لچک دار اوزان میں اپنا آہنگ زیادہ خوش گوار رکھ سکتے ہیں کیوں کہ رباعی میں ارکانِ بحر کے تنوع سے صوتی بہاؤ کو ہموار اور متوازن بنانے کی کئی صورتیں نکل آتی ہیں۔ خود رباعی کا کلاسیکی لہجہ صوتی اتار چڑھاؤ میں خاص طرح کی حد بندی اور صوتی جھٹکے کا متقاضی ہوتا ہے اور ردیف وقوافی کے ساکن مصمتے آواز کے غیر معیّن بہاؤ پر روک قائم کر کے اس تقاضے کو بخوبی پورا کرتے ہیں۔ مصرعوں کی روانی کے ساتھ اپنے لہجے کا مخصوص آہنگ برقرار رکھنے کے لیے کہیں ردیف اور کہیں قافیے کے ساکن مصمتوں کے قبل لمبے اور لمبائے ہوئے مصوتے لائے گئے ہیں اور کبھی مصرعوں کے ابتدائی یا درمیانی جزو میں اس طرح کے مصوتے لا کر صوتی بہاؤ کا رُخ دوسری طرف پھیر دیا گیا ہے تا کہ اس کا زور ساکن مصمتوں پر نہ پڑے اور اس کی وجہ سے آواز میں کرختگی نہ پیدا ہو۔ ساکن مصمتوں والے ردیف وقوافی چند غزلوں میں بھی باندھے گئے ہیں۔ ان میں سے ایک غزل رباعی کے وزن میں ہے دوسری غزلیں کامل، متدارک، اور ہزج، کے مترنم اوزان میں ہیں۔ ''ق مصم۔ رمصم'' نمونے کے ردیف وقوافی حسبِ ذیل اوزان پر مشتمل ہیں:

فعلن

نہ چاہا حسن کی فطرت نے کوئی داغ دا/من پر ہزج مثمن سالم

فاعلن

وہ خوداب فریب جمال ہے جو نظر تھی جلوۂ/ یار پر کامل مثمن سالم
ہجر میں مسکرائے جا دل میں اسے ت/لاش کر رجز مثمن مطوی مخبون

مفعولن

کم نہیں کوئی بھی ہنگامۂ حس/رت غالب رمل مثمن مخبون محذوف

مفتعلن

ناعاقبت اندیشِ قیا / مت کو سمجھ	رباعی
دیوانہ صفت گزار رہے / ہوش گزر	رباعی

مفتعلان

اللہ رے مال وجاہ وثر / وت کا غرور	رباعی

مفعولن فع

اے دل یہ تری حوصلہ / مندی کب تک	غزل بروزنِ رباعی

فاعلاتن فاع

مایۂ نازِ / راز ہیں ہم لوگ	خفیف مسدس مخبون مقصور

فاعلاتن فعلن

اے فتنۂ روز / گار، آہستہ گزر	رباعی

OOOOOO

کِتابیَات

ابنِ عربی، محی الدین۔ **فصوص الحکم** (مترجمہ) عبدالقدیر صدیقی، محمد۔
حیدرآباد۔1943ء
ابوالحسن قیصر، سید۔ ''مہاراجہ بہادر کی محفلیں'' **مجلۂ عثمانیہ** (مہاراجہ نمبر) حیدرآباد۔
ابواللیث صدیقی، **غزل اور متغزلین**۔لاہور 1955ء
____ **لکھنؤ کا دبستان شاعری**۔لاہور۔1955ء
آتش، خواجہ حیدر علی۔ **کلیاتِ آتش**۔لکھنؤ، 1923ء
اثر، جعفر علی خاں'' مقدمہ'' **مزامیر**۔ج۔1 (دہلی۔1947ء) ص ص 1۔6۔
____ **نوبہاراں**۔لکھنؤ۔1932ء
احتشام حسین'' فانی بدایونی'' **نیا ادب**۔دسمبر 1941ء
____'' فانی بدایونی'' **علی گڑھ میگزین** (خاص نمبر) ص ص 193۔198
احسان احمد مرزا'' عرفانیاتِ فانی'' **معارف** مارچ، اپریل، مئی 1945ء
احمد علی خاں۔ **تذکرہ ء کاملانِ رام پور**۔دہلی۔1929ء
اختر انصاری۔ **ایک ادبی ڈائری**۔لاہور۔1944ء
اختر، خواجہ عباداللہ۔ **بیدل**۔لاہور۔1953ء
آزاد، محمد حسین۔ **آبِ حیات**۔لاہور۔1913ء
آزاد بلگرامی۔ **خزانۂ عامرہ**۔کانپور۔1971ء
اسمٰعیل شہید۔ **عبقات**۔حیدرآباد۔
اسید، سید علی۔ **شخصی انٹرویو**۔ورنگل۔22 جنوری 1967ء
امیر لکھنوی۔ **دیوانِ اسیر**۔لکھنؤ۔1870ء
اشرف علی تھانوی۔ **التکشف من مہمات التصوف**۔حیدرآباد۔
اصغر گونڈوی۔ **نشاطِ روح**۔لکھنؤ

___ **نمودِ زندگی**

اعجاز صدیقی "مصورِ الم حضرت فانی بدایونی" **شاعر** (آگرہ 1941ء) ص ص 24-25

اعجاز الحق قدوسی۔ "ریش اور رندی کا رشتہ" **افکار** (جوش نمبر) اکتوبر۔ نومبر 1961ء

آفتاب احمد بدایونی۔ **شخصی انٹرویو**۔ بدایوں۔ 30 مارچ 1964ء

اعجاز حسین۔ **آئینہ ء معرفت**۔ الہ آباد۔ 1932ء

___ **مذہب و شاعری**۔ کراچی۔ 1955ء

___ "بعض جدید فنی مسائل" **ادب اور ادیب** (الہ آباد۔ 1960ء) ص ص 64-80

اقبال، شیخ محمد۔ **بانگِ درا**۔ لاہور۔

___ **بالِ جبریل**۔ لاہور

___ **ضربِ کلیم**۔ لاہور۔ 1954ء

___ **پیامِ مشرق**۔ لاہور۔ 1954ء

___ **زبورِ عجم**۔ لاہور۔ 1944ء

___ **فلسفۂ عجم**۔ حیدر آباد 1939ء

___ **تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلام** (ترجمہ) نذیر نیازی، سید۔

اکرام، شیخ محمد۔ **رودِ کوثر**۔ لاہور۔ 1958ء

___ **غالب نامہ**۔ لاہور۔ 1939ء

___ **موجِ کوثر**۔ لاہور۔ 1963ء

الطاف علی بریلوی، سید۔ **حیاتِ حافظ رحمت خاں**۔ کراچی۔ 1963ء

اللہ بخش یوسفی۔ **یوسف زئی افغان**۔ کراچی۔ 1960ء

الم مظفر نگری "فانی بدایونی" **شاعر** (آگرہ۔ اکتوبر 1941ء) ص ص 26-29

ام۔ اے "سر مہاراجہ بہادر۔ یمین السلطنۃ آنجہانی کے مشاعرے" **مجلۂ عثمانیہ** (مہاراجہ نمبر)

امیر مینائی۔ **انتخابِ یادگار**۔ رام پور۔ 1297ھ

____**صنم خانۂ عشق** ۔حیدرآباد۔1332ھ
____**مراۃ الغیب** ۔لکھنؤ۔1290ھ
امین زبیری، محمد۔ **تذکرۂ سید محمود مرحوم**۔علی گڑھ۔
انشا۔انشاءاللہ خاں۔ **کلیاتِ انشا**۔لکھنؤ۔1876ء
بجنوری، عبدالرحمٰن۔**محاسنِ کلامِ غالب**۔لکھنؤ۔1958ء
بسمل، رضی الدین۔ **کنزالتاریخ**۔بدایوں۔1907ء
تابش دہلوی، ''فانؔی اور اس کا عمومی احساس'' **آج کل** (اپریل 1947ء) ص ص 27۔29
____''یادِ ایامِ صحبتِ فانؔی'' **بُرہان** (اگست 1942ء) ص ص 124۔137
تسلیم احمد خاں بدایونی'' شیخ اللہ دیا'' **ذوالقرنین** (بدایوں نمبر) (بدایوں۔اپریل 1956ء) ص ص 49۔58
تسلیم، امیر اللہ۔**نظمِ ارجمند**۔لکھنؤ۔1288ھ
____**نظمِ دل افروز**۔ لکھنؤ۔1903ء
تمنا عمادی، مجیبی پھلواری۔**افعالِ مرکّبہ**۔کراچی۔1961ء
ثاقب، ذاکر حسین قزلباش لکھنوی۔**دیوانِ ثاقب**۔لکھنؤ1936ء
جامی، عبدالرحمٰن۔**لوائح جامی**۔لندن۔1906ء
جذبی، معین احسن۔**حالی کا سیاسی شعور** ۔لکھنؤ۔1959ء
جعفر حسین، قاضی۔**شخصی انٹرویو**۔اٹاوہ۔21 مارچ 1964ء
جگر مرادآبادی۔**آتشِ گل**۔لاہور۔
____**شعلۂ طور**۔دہلی 1937ء
____''فانؔی میری نظر میں'' **علی گڑھ میگزین** (فانؔی نمبر) ص ص 108۔114
جلیؔل مانکپوری۔**تاجِ سخن**۔لکھنؤ۔1950ء
____''قطعہ تاریخِ وفات فانؔی بدایونی'' **سب رس**۔حیدرآباد۔1941ء
جمال الدین افغانی۔**میرا وطن** (مترجمہ) صائب عاصمی۔

جوش ملیح آبادی ''ضربِ شاہد بہ فرقِ شاہد باز'' **ساقی** (جوش نمبر)
___ '' فانی بدایونی'' **ساقی**۔ کراچی۔ اگست 1958ء
حافظ شیرازی۔ **دیوانِ حافظ**۔ لکھنؤ۔
حالی، خواجہ الطاف حسین **کلیاتِ حالی**۔
___ **مقدمہ شعروشاعری**۔ (مرتبہ) ڈاکٹر وحید قریشی۔ لاہور۔ 1953ء
___ **یادگارِ غالب**۔ الہ آباد۔ 1931ء
حامد حسین قادری'' فانی کے نقاد'' **سب رس**۔ حیدرآباد۔ فروری 1944ء
___ قطعۂ تاریخِ وفات فانی بدایونی۔ **علی گڑھ میگزین** (فانی نمبر) ص 2
حبیب اللہ خاں۔ **حیاتِ آفتاب**۔ الہ آباد۔ 1947ء
حسرت موہانی۔ **کلیاتِ حسرت موہانی** (مرتبہ) عشرت رحمانی۔ دہلی۔ 1959ء
___ **نکاتِ سخن**۔ حیدرآباد۔ 1944ء
حیرت بدایونی'' فانی بدایونی'' **آئینہ**۔ (دہلی۔ اکتوبر 1955ء) ص 7
___ **شخصی انٹرویو**۔ حیدرآباد۔ 11/ اکتوبر، یکم نومبر و 20 نومبر 1962ء
خافی خان، نظام الملکی۔ **منتخب اللباب**۔ کلکتہ۔ 1869ء
خلیق احمد نظامی'' بدایوں اسلامی ہند کے دورِ اول میں'' **ذوالقرنین** (بدایوں نمبر)
ص ص 25۔ 27
خلیل، ڈاکٹر عبدالاحد خاں۔ **اردو غزل کے پچاس سال**۔ لکھنؤ۔ 1961ء
خواجہ احمد فاروقی، ڈاکٹر۔ **میر تقی میر حیات وشاعری**۔ علی گڑھ۔ 1954ء
___ '' فانی کی شاعری کا ایک روشن پہلو'' **فانی** (مرتبہ) عبدالشکور (دہلی۔ 1947ء)
ص ص 122۔ 136
خورشید الاسلام، ڈاکٹر۔ **غالب**۔ علی گڑھ۔ 1960ء
___ '' متاخرین شعرائے فارسی (ہند) اور ناسخ'' **تنقیدیں**۔ علی گڑھ۔ 1957ء
داغ، نواب مرزا خاں دہلوی۔ **آفتابِ داغ**۔ لکھنؤ۔ 1959ء

___**گلزارِ داغ**۔لکھنؤ۔1858ء
___**مہتابِ داغ** (مرتبہ) سبط حسن۔لاہور۔1962ء
درد،خواجہ میر۔**دیوانِ درد**۔لکھنؤ۔1295ھ
دھرمانندکوسمبی۔**بھگوان بدھ** (مترجمہ) پرکاش پنڈت۔دہلی۔1960ء
دیبی پرشاد۔**فانی**۔الہ آباد۔1946ء
ذوق،شیخ ابراہیم۔**دیوانِ ذوق**۔لکھنؤ۔1923ء
ذوقی،مسعود حسین''فانی کی المیہ شاعری کے عناصر''**نگار** (لکھنؤ۔1948ء) ص9
رحمت خاں،حافظ۔**خلاصتہ الانساب** (قلمی۔سالار جنگ اسٹیٹ لائبریری) 1195ھ
رشدی،حبیب اللہ''جوش حیدر آباد دکن میں'' **افکار** (جوش نمبر)
۔اکتوبر،نومبر 1961ء
رشید احمد صدیقی۔**آشفتہ بیانی میری**۔دہلی۔1960ء
___''مقدمہ'' **باقیاتِ فانی** (دہلی۔1958ء) ص ص5۔76
___**جدید غزل**۔لکھنؤ۔1955ء
رضا،سید محمد۔**شخصی انٹرویو**۔حیدر آباد۔مارچ1965ء
رضا علی،سید۔**اعمال نامہ**۔دہلی۔1943ء
ریاض احمد،سید''آدھ گھنٹہ فانی کے ساتھ'' **آج کل** (دہلی۔1950ء) ص ص51۔53
ریاض خیرآبادی۔**ریاضِ رضواں**۔حیدر آباد۔1938ء
___مکتوب بنام صفدر مرزاپوری۔**مُرقعِ ادب** (حصہ دوم) لکھنؤ1864ء
سبطین،محمد۔''تصویرِ فانی'' **علی گڑھ میگزین** (فانی نمبر) ص ص58۔67
سحر،ابو محمد۔**مطالعہ میر**۔لکھنؤ۔1965ء
سراج اورنگ آبادی۔**کلیاتِ سراج**۔(مرتبہ) سروری،پروفیسر عبدالقادر۔1940ء
سرور،پروفیسر آلِ احمد۔''اردو شاعری میں فانی کی قدر و قیمت'' **علی گڑھ میگزین**
(فانی نمبر) ص ص4۔15

____ ''شوکت علی خاں فانیؔ' **شاعر** (آگرہ۔1941ء) ص ص40۔42
____ **شخصی انٹرویو**۔علی گڑھ۔مارچ1964ء
____ سروری، پروفیسر عبدالقادر۔ **جدید اردو شاعری**۔حیدرآباد۔1932ء
سعادت علی خاں، **قلمی تحریر** (حیاتِ فانیؔ کے بارے میں مختصر تاثرات) مملوکہ راقم الحروف
سعیدہ بیگم۔ **شخصی انٹرویو**۔حیدرآباد۔2دسمبر1963ء
سعیدہ مظہر۔''روحِ فانیؔ کی خدمت میں نذرِ عقیدت'' **سب رس** (حیدرآباد۔دسمبر 1941ء) ص ص26۔31
سکسینہ، رام بابو۔**تاریخ ادب اردو** (مترجمہ) عسکری، مرزا محمد۔(لکھنؤ، دوسرا ایڈیشن)
سلیم علوی'' تاریخِ وفات فانیؔ بدایونی'' **شاعر**۔آگرہ۔اکتوبر1941ء ص45
سودا، مرزا رفیع۔ **کلیاتِ سودا**۔کانپور۔1916ء
سیماب اکبرآبادی۔**دستور الاصلاح**۔آگرہ۔
____ '' کلامِ فانیؔ کا تجزیہ'' **علی گڑھ میگزین** (فانیؔ نمبر) ص ص87۔102
____ '' قطعہ تاریخ وفات فانیؔ بدایونی'' **شاعر** (آگرہ۔ستمبر1941ء) ص5
شاد بدایونی'' تاریخ وفات فانیؔ بدایونی'' **ذوالقرنین**۔بدایوں۔14 ستمبر1941ء
شاد سلطانپوری، درگا پرشاد۔**یادِ جگر**۔بھوپال۔1963ء
شاد عظیم آبادی۔**لمعاتِ شاد** (مرتبہ) فاطمہ بیگم۔لکھنؤ۔1964ء
شاغل جے پوری۔ **تذکرۂ شعرائے جے پور**۔علی گڑھ۔1958ء
شاہد احمد دہلوی'' دیدہ و شنیدہ'' **افکار** (جوش نمبر) اکتوبر، نومبر1961ء
شبستری، شیخ محمود۔ **گلشنِ راز**۔1908ء
شبلی نعمانی۔ شعر العجم۔حصۂ اول (لکھنؤ۔1917ء) حصۂ دوم (لکھنؤ۔1917ء)
حصۂ سوم (لکھنؤ۔1917ء) حصۂ چہارم (آگرہ۔1916ء)
حصۂ پنجم (اعظم گڑھ۔1918ء)
____ **علم الکلام**۔اعظم گڑھ۔1341ھ

شبیہہ الحسن نونہروی۔ 1۔ ''غزل میں نرگسیت'' 2۔ ''غزل اور لاشعور'' **تنقید و تحلیل** (لکھنؤ۔ 1958ء) ص ص 76۔102، 147۔165

شفق، رضازادہ۔ **تاریخ ادبیاتِ ایران** (ترجمہ) مبارزالدین رفعت۔ دہلی۔ 1955ء

شمس الدین محمد بن قیس الرازی۔ **المعجم فی معائیر اشعار العجم**

شوق سندیلوی۔ **اصلاحِ سخن**۔

شوکت اعظمی ''فانیؔ اور آرزو، سیماب صاحب کی نظر میں'' **زمانہ**۔ کانپور۔ نومبر، دسمبر 1962ء

شوکت سبزواری۔ **فلسفۂ کلامِ غالب**۔ بریلی۔ 1964ء

صفا، عبدالحی۔ **عمدة التواریخ**۔ مرادآباد۔ 1879ء

صفوة الرحمٰن۔ **مسئلۂ وحدة الوجود کی تحقیق**۔ حیدرآباد۔ 1960ء

صلاح الدین احمد ''فانیؔ کی ذات سے غمِ ہستی کی تھی نمود'' **ادبِ لطیف**۔ لاہور۔ سالنامہ 1941ء

ضیا احمد بدایونی ''فانیؔ بدایونی'' **ہماری زبان** (علی گڑھ۔ دسمبر 1956ء) ص ص 1، 2

___ ''فانیؔ اور تصوف'' **علی گڑھ میگزین** (فانیؔ نمبر) ص ص۔ 180۔192

ضیاء الدین احمد برنی ''شوکت علی خاں فانیؔ'' **عظمتِ رفتہ** (کراچی 1961ء) ص ص 406۔409

ضیاے عباس ہاشمی۔ مقدمہ **باقیاتِ فانیؔ** (کراچی۔ 1950ء) ص ص 3۔48

___ ''ریش اور رندی کا رشتہ'' **افکار** (جوشؔ نمبر) اکتوبر، نومبر 1961ء

ضیا قادری، محمد یعقوب۔ **اکمل التاریخ** (حصۂ دوم) بدایوں۔ 1331ھ

طفیل احمد، سید۔ **مسلمانوں کا روشن مستقبل**۔ بدایوں۔ 1938ء

ظفر، بہادر شاہ۔ **منتخب کلیاتِ ظفر**۔ کانپور۔ اکتوبر 1880ء

ظہیر احمد خاں ''فانیؔ بدایونی کا تصوف'' **فاران**۔ کراچی۔ اپریل 1952ء

عابد حسین، سید۔ **ہندستانی مسلمان آئینۂ ایام میں**۔ دہلی۔ 1965ء

عابد، سید عابد علی۔ **اصولِ انتقادِ ادبیات**۔ لاہور 1960ء

عبادت بریلوی۔ ''فانیؔ بدایونی'' **ہمایوں** (لاہور۔ نومبر 1941ء) ص ص 713۔727

عبدالباری۔ **تجدید تصوف ،سلوک**۔لکھنؤ۔1949ء
عبدالحق۔**اردو قواعد**۔دہلی۔
عبدالحکیم خان لودی۔**حیاتِ لودی**۔آگرہ۔1907ء
عبدالرحمٰن۔ **مراۃ الشعر**۔دہلی۔1926ء
عبدالرحمٰن ہاشمی (شاہنواز خاں) **مراۃِ آفتاب نما** (قلمی۔سالار جنگ اسٹیٹ لائبریری) 1883ء
عبدالستار، قاضی۔ **اردو شاعری میں قنوطیت**۔علی گڑھ۔1963ء
عبدالسلام ندوی۔ **شعر الهند** (حصۂ اول طبع چہارم) اعظم گڑھ۔1949ء
______ شعر الهند (حصۂ دوم طبع چہارم) اعظم گڑھ۔ 1954ء
عبدالغفار، قاضی۔ ''مقدمہ'' **کلیاتِ فانی** (حیدرآباد۔1946ء) ص ص 6۔30
___ ''اداریہ'' **پیام** حیدرآباد۔29 اگست 1941ء
عبدالقادر خانی۔**علم و عمل** (وقائع عبدالقادر خانی) ج۔1 (مترجمہ) معین الدین افضل گڑھی (ترتیب وحواشی) =محمد ایوب قادری۔کراچی۔1960ء
عبدالقیوم خاں۔**شخصی انٹرویو**۔بدایوں۔مارچ 1964ء
عبداللطیف، ڈاکٹر سید۔**وہ ذہن جس کی تعمیر قرآن کرتا ہے**۔ حیدرآباد۔1955ء
عبدالماجد دریا آبادی۔**تصوف اسلام**۔لکھنؤ۔1965ء
___ ''دیباچہ'' دربارِ دربار (مصنفہ) صدق جائسی۔لکھنؤ۔1965ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید محمد۔**اردو ادب جنگِ عظیم کے بعد**۔لاہور، 1941ء
______ **نقدِ میر**۔لاہور۔ 1958ء
عبداللہ یوسف علی۔ **انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ**۔الہ آباد 1936ء
عزیز لکھنوی۔**انجم کدہ**۔علی گڑھ۔1959ء

عزیزیار جنگ۔**نقدِ سخن** (باقیاتِ فانؔی پرتنقید) حیدرآباد۔1938ء
عسکری،مرزا محمد۔ **آئنہ بلاغت**۔لکھنؤ۔1937ء
عشرت رحمانی ''مقدمہ'' **کلیاتِ حسرت موہانی**۔دہلی۔1959ء
عظمت اللہ خاں''مقدمہ'' **سریلے بول**۔حیدرآباد۔
علی ابن ابی طالبؓ۔**نہج البلاغت** (مترجمہ) رئیس احمد جعفری،عبدالرزاق ملیح آبادی
اور دوسرے۔لاہور 1957ء
عندلیب شادانی۔**دورِ حاضر اور اردو غزل گوئی**۔لاہور۔1962ء
غلام پنجتن۔ **شخصی انٹرویو**۔حیدرآباد۔15مارچ1964ء
فاروق محشر بدایونی'' مصورِ غم فانؔی بدایونی،ادیب (دہلی۔اگست 1945ء)
فانؔی بدایونی،شوکت علی خاں،**قلمی بیاض**۔مملوکہ راقم الحروف۔
____**دیوانِ فانی**۔بدایوں۔1922ء
____**باقیاتِ فانی**۔آگرہ۔1926ء
____**عرفانیاتِ فانؔی**۔دہلی۔1939ء
____**وجدانیاتِ فانی**۔دہلی۔1940ء
____**تجلّیاتِ معانی** (رباعیات) (مرتبہ) اجلال،سید علی محمد۔حیدرآباد۔1938ء
____**کلیاتِ فانی** (مرتبہ) حیرت بدایونی۔حیدرآباد۔1946ء
____''غزل'' **اردوئے معلّیٰ** (علی گڑھ۔اگست1903ء) ص46
____''غزل'' **دستور** (لاہور۔ج6ش1)
____''غزل'' **تسنیم**۔آگرہ۔جنوری 1932ء
____''رباعی'' **تسنیم**۔آگرہ۔جنوری 1933ء
____''دوشعر'' **ساقی** (دہلی۔دسمبر1939ء) ص24
____''یاد'' (نظم) **نگار** (لکھنؤ۔جولائی 1940ء) ص77
____'''دوشعر'' **قلمی تحریر**۔مملوکہ شکیب،ضیاءالدین۔

___ ''اداریہ'' **تسنیم** ''(آگرہ۔ جنوری 1931ء) ص ص 3۔5

___ ''بہ یادِ شاد'' **مجلہ عثمانیہ** (مہاراجہ نمبر) ص ص 107۔112

___ ''شعر و شاعری'' (ریڈیو تقریر) **سب رس** (ریڈیو نمبر) (حیدر آباد۔ جنوری 1941ء) ص ص 70۔72

___ ''موازنۂ نظم و غزل'' (**ریڈیو تقریر کا ناتمام قلمی مسودہ**) مملوکہ راقم الحروف۔

___ ''خود نوشت حالات مع انتخابِ کلام'' **نگار** (جنوری، فروری 1941ء) ص ص 145۔149

___ ''مکتوب بنام میکش اکبر آبادی'' مورخہ 29 اپریل 1931ء **نقوش** (مکاتیب نمبر) (ج 2۔ لاہور) ص 677

___ ''مکتوب بنام مدیر علی گڑھ میگزین'' ۔**علی گڑھ میگزین** (مارچ، اپریل 1922ء) ص 29

___ **مکاتیب بنام حکیم مختار احمد بدایونی** (مورخہ 2 فروری 1933ء، 25/اپریل 1933ء، 28 جون 1933ء/ 24/جنوری 1939ء و یکم ستمبر 1940ء)

___ ''مکتوب بنام سید الطاف علی بریلوی''، مورخہ 10/ستمبر 1938ء **نقوش** (مکاتیب نمبر۔ ج 2 لاہور) ص 679

___ **مکتوب بنام کنٹرولر نشر گاہ حیدر آباد** مورخہ 20 اگست 1941ء (قلمی مسودہ مملوکہ راقم الحروف)

___ ''غزلوں کے انگریزی میں ترجمے'' **اردو ادب** علی گڑھ۔ جون 1956ء

فراق گورکھپوری۔ **اردو کی عشقیہ شاعری**۔ الہ آباد۔ 1945ء

___ ''فانی بدایونی'' **علی گڑھ مگیزین** (فانی نمبر) ص ص 125۔133

___ (1) ''شعر اور شاعر'' (2) غزل کی ماہیت و ہیت'' **اندازے** (الہ آباد۔ 1959ء) ص ص 266 تا 406

فراقی، کشور پریم کشور۔ **وقائع عالم شاہی**۔ رام پور۔ 1949ء

فضل الرحمٰن۔ **شخصی انٹرویو** ۔حیدرآباد۔فروری 1965ء
فیاض حسین، منشی۔ **شخصی انٹرویو**۔اٹاوہ۔21مارچ1964ء
نسنا جالندھری" فانی بدایونی کی اصلاحیں" **الحمرا**۔لاہور۔جنوری1954ء
قتیل، ڈاکٹرعبدالحفیظ" شوکت علی خاں فانی" **نورس**۔غزل نمبر(جولائی1958ء)
ص ص117۔122
قدر بلگرامی، سیدغلام حسین۔ **قواعد العروض**۔لکھنؤ۔1288ھ
قریشہ بیگم، **شخصی انٹرویو**۔بدایوں۔30مارچ1964ء
قمر بدایونی، **دیوانِ قمر**۔بدایوں۔1922ء
کبیر احمد جائسی۔**نقوشِ فانی**۔لکھنؤ۔1958ء
کلیم الدین احمد۔ **اردو شاعری پر ایک نظر**۔پٹنہ۔
____ (1)" الفاظ اور شاعری"(2)" بزمِ نگار" **سخن ھائے گفتنی** (کراچی
1955ء)ص ص43۔53،257۔325
____ **عملی تنقید** (ج۔1 حصۂ اول:شعر و غزل) پٹنہ۔1962ء
کول، پنڈت کشن پرشاد" حسرت موہانی کی یاد میں" **ادبی اور قومی تذکرے**
(حصہ اول)(علی گڑھ۔1951ء)ص46
کیفی، برج موہن دتاتریہ۔**کیفیہ**۔دہلی۔1942ء
مانی جائسی" اداریہ" **تسنیم**۔اکتوبر، نومبر، دسمبر، 1931ء
ماہر القادری" فانی مرحوم" **علی گڑھ میگزین** (فانی نمبر) ص ص39۔51
____ '**شخصی مکتوب**' مورخہ 15 دسمبر1962ء
مبشر علی صدیقی۔" فانی بدایونی سے ملاقات" **سب رنگ**۔1953ء
مجتبیٰ حسین(1)" کچھ لہجے کے بارے میں"(2)" دورِ حاضر اور غزل"(3)" فانی"
تہذیب و تحریر (کراچی1959ء)ص ص97۔112،138۔161،
258۔291

مجدّد الف ثانی، شیخ احمد سرہندی (امام ربانی) **مکتوبات امام ربّانی** (حصّہ اول و دوم)
امرتسر۔ 1912ء

مجنوں گورکھپوری (1) ''شعر و غزل'' (2) ''غزل اور عصرِ جدید'' **دوش و فردا** (الہ آباد۔ 1959ء) ص ص 14۔100، 129۔171

___ (1) ''میر اور ان کی شاعری'' (2) ''حسرت کی غزل'' (3) ''فانی بدایونی''
(4) ''یاس عظیم آبادی'' (5) ''اصغر گونڈوی'' **غزل سرا** (دہلی۔ 1964ء)
ص ص 7۔46، 206۔296

محمد حسن، ڈاکٹر۔ **اردو ادب میں رومانی تحریک**۔ لکھنؤ۔ 1955ء

___ **جلال لکھنوی**۔ کراچی۔

محمد علی خاں انصاری۔ **تاریخ مظفری** (ج اور 2) (قلمی۔ سالار جنگ اسٹیٹ لائبریری) 1235ھ

مختار احمد بدایونی ''فانی کی رفاقت میں'' **علی گڑھ میگزین** (فانی نمبر) ص ص 26۔37

___ **شخصی مکاتیب** مورخہ 3 مئی 1963ء۔ یکم جون 1963ء۔ یکم جولائی 1963ء
27 جولائی 1963ء۔ 21 اگست 1963ء۔ 26 ستمبر 1963ء۔
2 جنوری 1964ء۔ 16 جولائی 1964ء

مسعود حسین، ڈاکٹر۔ **اردو زبان اور ادب**۔ علی گڑھ (مرممہ ایڈیشن)

مسعود حسین رضوی ادیب، سید۔ **ہماری شاعری**۔ لکھنؤ۔ 1926ء

مصطفیٰ علی بریلوی۔ **نواب بہادر خاں**۔ 1963ء

مصطفیٰ حلمی محمد۔ **فلسفۂ اسلام** (مترجمہ) رئیس احمد جعفری (تاریخ تصوف اسلام) لاہور۔ 1950ء

معز الدین۔ **شخصی انٹرویو**۔ حیدر آباد۔ 31 دسمبر 1963ء

ممتاز حسین۔ ''رسالہ در معرفتِ استعارہ'' **ادب اور شعور** (لاہور۔ 1961ء) ص ص 67۔110

مناظر احسن گیلانی، سید۔ **الدّین القیّم**۔ حیدر آباد۔ 1948ء

منظور حسن، خواجہ۔ ''اداریہ'' **علی گڑھ میگزین**۔ دسمبر 1923ء

مہدی نواز جنگ ''مہاراجہ کی سیرت کے بعض پہلو'' **مجلۂ عثمانیہ** (مہاراجہ نمبر) ص ص 58

___**مہاراجہ کشن پرشاد**۔حیدرآباد 1950ء
مہدی علی خاں،سید۔ **تذکرئہ محسن**۔دہلی۔1935ء
میر،میر تقی۔کلیاتِ میر (مرتبہ) عبادت بریلوی۔کراچی۔1958ء
میکش اکبرآبادی۔**نقدِ اقبال**۔دہلی۔1964ء
___"آگرہ کی ادبی شخصیتیں"۔ **نقوش** (دس سالہ نمبر)(لاہور۔جون 1958ء)
ص ص 387۔394
___"فانی بدایونی" **اردو ادب** (ش 1۔1961ء) ص ص 67۔90
___"فانی بدایونی مرحوم" **علی گڑھ میگزین** (فانی نمبر) ص ص 69۔76
___"مرزا یگانہ چنگیزی کے ساتھ چند لمحے" **نقوش**۔لاہور۔اکتوبر 1958ء
___**شخصی مکاتیب**۔مورخہ 11 جولائی 1963ء۔مورخہ 5 جون 1963ء
___ **شخصی انٹرویو**۔آگرہ۔20 مارچ 1964ء
نجم الغنی خاں محمد۔ **اخبار الصّناد ید** (ج۔1) لکھنؤ۔1918ء
___**بحر الفصاحت**۔لکھنؤ۔
نسیم قریشی۔**علی گڑھ تحریک**۔علی گڑھ۔1960ء
نشور واحدی "فانی اور فلسفۂ جبر" **زمانہ** (اپریل 1947ء) ص ص 121۔124
___"فانی کی صوفیانہ شاعری" **فانی** (مرتبہ) عبدالشکور (دہلی،1947ء) ص ص 137۔190
نظامی بدایونی۔**بدایوں قدیم وجدید**۔بدایوں۔1920ء
نور جہاں۔**شخصی انٹرویو**۔اٹاوہ۔21 مارچ 1964ء
نور الحسن ہاشمی،ڈاکٹر۔**دلی کا دبستانِ شاعری**۔دہلی۔1964ء
نور الدین ابوسعید۔ **اسلامی تصوف اور اقبال**۔کراچی۔1949ء
نیاز فتح پوری "اردو غزل گوئی اور ترقی زبان پر عہد بہ عہد تبصرہ" **انتقادیات** ۔لکھنؤ
ص ص 161۔202
وحید الدین خاں "فانی میری نظر میں" **نگار** (لکھنؤ۔جون 1948ء) ص ص 9۔20

وحید احمد "یادِ ایامِ عشرتِ فانی" **علی گڑھ میگزین** (فانی نمبر) ص ص 111-114
ولی الدین، میر۔ **قرآن اور تصوف**۔ دہلی۔ 1956ء
ولی گجراتی۔ **کلیاتِ ولی** (مرتبہ) احسن مارہروی۔ اورنگ آباد۔ 1927ء
ہجویری، سید ابوالحسن علی بن عثمان **کشف المحجوب** (مترجمہ) فیروز الدین۔ لاہور۔ 1893ء
یاس، یگانہ چنگیزی۔ **آیاتِ وجدانی**۔ لکھنؤ۔
____ **گنجینہ**۔ لاہور
____ "نقدِ سخن" **نیرنگِ خیال** (جنوری 1941ء) ص ص 85-88
یوسف حسین خاں، ڈاکٹر۔ **اُردو غزل**۔ علی گڑھ (تیسرا ایڈیشن)
____ **روحِ اقبال**۔ دہلی۔ 1957ء

Agarwal, Padma, *Sysbolism*, Banaras, 1955.

Allen, E.L., *Existentialism From Within*, London, 1958.

Ansbacher, Heinzl and Ansbacher, Rowen R (Eds) *The Individual Psychology of Alfred Adler*, London, 1958.

Arberrry, A.J., *Sufism*, London, 1950.

Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, Berkeley, 1954.

Bailey, T.Grahame, "Introduction", *Hindustani*, London, 1950.

Barfield, Own, *Poetic Diction*, London.

Bartlett, F. C., "Types of Imagination", Journal of Philosophical Studies, III (1958).

Barzun, Jacques, *Classic, Romantic and Modern*, London, 1962.

Bate, Walter Jackson, *The Stylistic Development of Keats*, London.

Benham, Katherine M "Senses and the Emotions". *Outside Readings in Psychology*, (ed.) Hartley,Eugenel and Hartley Ruthe, New York, 1958.

Bergler, E "On a Five-layer Structure in Sublimation", *Psychoanalytic Quarterly*, XLV.1945.

Berry, Francis, *Poets Grammar*, (Person, Time, and Mood in Poetry), London, 1958.

Bloom Field, Leonard, *Language*, London, 1935.

Bosanquet, Bernard, *A History of Aesthetics*, London, 1949.

Bradley, A.C., *Oxford Lectures on Poetry*, London, 1949.

Brill,A.A.,"poetry as an oral Outlet", *The Psychoanalytical Review*, XVIII.

Briton, Karl, *Communication*, London, 1939.

Brooke-Rose, Christine, *AGrammar of Metaphor*.

Brunton, Paul, *The Spiritual Crisis of Man*, London, 1952.

Bullough, Geoffrey, *The Trend of Modern Poetry*, London, 1949.

Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality*, London, 1937.

Chesser, *Health and Psychology of Child*.

Coplestone, F.G., *Existentialism and the Modern Man*, London, 1953.

Daiches,David,*Critical Approaches to Literature*, 2.V., London,1961.

_____________ , *Poetry and the Modern World*, Chicago, 1940.

David's, T.W.Rhys, *Buddhism*, New York, 1907.

Danby, John F., *Approach to Poetry*, London, 1958.

Durrel, Lawrence, *Key to Modern Poetry*, Calcutta, 1961.

Eastman, May, *The Literary Mind*, New York, 1935.

Eliot, T.S., *Selected Essays*, London, 1930.

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930.

Faireer, J.P., *History of Afghans*, (tr.) by Jesse William, London,1858.

Fenichol, Otto, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, London, 1946.

Fields and Bender, *Voice and Diction*, New York, 1959.

Freud, Sigmund, *Collected Papers*, Vol.IV. London, 1948.

Gairdner, W.H.T., *The Phonetics of Arabic*, Oxford, 1925.

Heffuer, R.M.S. *General Phonetics*, 1960.

Hirsch, N.D, M, *Genius and Creative Intelligence*, Cambridge,1931.

Hoffman, Frederich J. *Freudianism and the Literary Mind*, New York, 1959.

Horrwiz, Ernest P. *Veda and Vedanta*, Calcutta, 1937.

James, William, *The Will to Believe*, New York, 1921.

James, Scott, R.A., *Making of Literature*, London, 1940.

Jesperson, Otto, *Language*, London, 1922.

Joad, C.E.M., *Guide to Modern Thought*, London, McmXXXIII

Jung, C.G., *Contributions to Analytical Psychology*, (tr.) by H.G Cary F. Baynes, London, 1945.

Knight, William, *Philosophy of the Beautiful*, London, 1891.

Kris, E.,*Psycho-analytical Explanations in Art*, New York, 1952.

Lorand, Sandor, *Psycho-nalysis To-day*, London, 1948.

Lowen Field, V, *The nature of Creative Activity*, New York,1939.

Linton, Ralph, *The Cultural Background of Personality*, London,1947.

Louis, P.,Thorpe and Allen, M. Schmuller, *Personality*, 1959.

Lucas, F.L, *Literature and Psychology* , Michigan, 1957.

Masud Husain, *A Phonetic and Phonological Study of Word in Urdu.*

May, R., "The Nature of Creativity" in H.H.Anderson (ed.) *Creativity and the Cultivation*, New York, 1959.

Mordell, Albert, *The Erotic Motive in Literature*, London, 1919.

Murry, J. Middleton, "Pure Poetry" in Phyllis M. Jones (ed.) *English Critical Essays*, London, 1933.

Nuruddin Hussain, Sayyad, *An Account of Najeebuddaulah*, Aligarh, 1952.

Ogden, C.K. and Richards, I.A., *The Meaning of Meaning*. London, 1923.

Prescot, Frederic Clarke, *The Poetic Mind*, New York, 1959.

Reik, Theodor, *Masochism in Modern Man*, (tr.) by Mergaret H. Beigel and Gert'ud N. Kurth, New York, 1941.

Richards, Ivor Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric*, London,1936.

_________, *Principles of Literary Criticism* , London, 2nd ed. 1926.

Ruch, F.L. "Thinking and Language", F.L. Ruch *Psychology and life*, New York, 1937.

Schopenhaure, Arthur, *The World as Will and Idea*. 3 Vols., (tr.). by R.B.Haldane and John Kemp. 6th ed. 1909.

Schweitzer, Albert, *Indian Thought and its Development*, London, 1956.

Shipley, Josph T. (ed.) *Dictionary of World Literature*, New York, 1943.

Stauffer, Donald, *The Nature of Poetry*, New York, 1946.

Stead, C.K., *The New Poetics*, London, 1964.

Stekel, Wilhelm, "Poetry and Neurosis", *Psycho-analytical Review*, X (1923).

Stephen, Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century*.

Stuart, Grace, *Narcissus*, London, 1956.

Tate, Allen (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton, 1942.

Taraporewala, I.J.S, *Elements of the Science of Language*, 1951.

Tillyard, E.M.W, *Poetry Direct and Oblique*, London, 1959.

Tindal, William York, *The Litrerary Symbol*, New York, 1955.

Tsanoff, Radoslav, *The Nature of Evil*, New York, 1931.

Unamuno Miguel De, *Tragic Sense of Life*, (tr.) by J.E.Craw-Ford Flitch, New York, 1954.

Urdan, Wibe Marshall, *Language and Reality*, London, 1939.

Wallace, A. Bacon and Robert S. Breem, *Literature as Experience*,New York, 1907

Wellek, Rene and Warren, Austin, *Theory of Literature*, London,1961.

Whalley, George, *Poetic Process*, London, 1935.

Whitehead, Alfred North, *Adventures of Ideas*, Cambridge, 1933.

Witner, H.L. and Kontisky, R. (eds.) *Personality in the Making*, New York, 1951

Zabel, Morton Darwen, *Literary Opinion in America*, New York,1951

ضمیمے

ضمیمہ (1)
(فانی کا کلام جوان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں تھا)

O

رازِ ہر جلوہ نہاں سازِ انا ساز میں ہے
حسنِ نظارہ ابھی پردۂ آواز میں ہے

مفتِ پروانہ ہے تعلیمِ تماشائے جمال
طلب شمع تری انجمنِ ناز میں ہے

میری ہر بات ہے گویا تری ہستی کا سراغ
تیری تصویر کا خاکہ مری آواز میں ہے

تھی قفس میں بھی کبھی رخصتِ پرواز کی شان
اب اسیری کی ادا رخصتِ پرواز میں ہے

نگہہِ لطف میں وہ بات کہاں ہے توبہ
عجب انداز نگاہِ غلط انداز میں ہے

ایک دن مٹ کے رہے ظلمتِ ہستی فانی
نورِ اسرارِ فنا فطرتِ پرواز میں ہے

مطبوعہ ماہنامہ دستور۔ لاہور (ج6۔ ش1) مدیرِ دستور کو فانی کی یہ غزل انھیں کی تحریر میں دستیاب ہوئی تھی۔ اس تحریر کا عکس انھوں نے اپنے رسالے میں شائع کیا تھا۔

O

یہاں اب ایک دل بھی درد کے قابل نہیں ملتا
لہو بن کر جو آنکھوں سے بہے وہ دل نہیں ملتا

محبت میں کبھی نومیدی کامل نہیں ہوتی
صلہ دل کو بقدرِ سعیِ لاحاصل نہیں ملتا

اِدھر سے کیا اُدھر کے جانے والے سر کے بل گزرے
کہ اک نقشِ قدم بھی ہادیِ منزل نہیں ملتا

زمانے نے مگر آئینِ مظلومی بدل ڈالا
کہ اب قاتل تو ملتے ہیں کوئی بسمل نہیں ملتا

وہ میرے سامنے تھے اور مجھے دیکھے نہیں بنتی
کہیں ڈھونڈھے بھی اب وہ لمحۂ مشکل نہیں ملتا

یہ دریائے محبت سر بسر گرداب ہے شاید
کہ اس دریا کی موجوں کو کہیں ساحل نہیں ملتا

محبت کا کچھ ایسا قحط ہے فانی زمانے میں
کہ اب جس پر نظر پڑتی ہے اس سے دل نہیں ملتا

(مطبوعہ ماہنامہ شاعر۔ نومبر 1940ء)

متفرق اشعار

اب کس سے جفا کا حال کہیں اب کس سے وفا کی داد ملے
بیداد نہیں غماز نہ ہو، آواز شکستِ دل میں نہیں
(مطبوعہ ماہنامہ تسنیم۔آگرہ۔دسمبر 1923ء)

O

آرام اسی میں تھا کہ آرام نہ لیتے   ہم صبح سے پیغامِ سرِ شام نہ لیتے
فانی یہ نہ سمجھے دمِ آخر ہے یہی آہ   اتنے کے لیے آہ کا الزام نہ لیتے

(مطبوعہ ماہنامہ ساقی۔دہلی۔دسمبر 1939ء)

O

دل میں آکر جو آہ ہوتی ہے   سخت کافر نگاہ ہوتی ہے
طاقتِ ضبط کا سوال نہیں   اپنی ہر سانس آہ ہوتی ہے

(خاندانی بیاض ڈاکٹر ضیاء الدین شکیب)

رباعی

یہ بحثِ مجاز کیا ہے، یہ حقیقت کیسی   وحدت ہی کہیں نہیں ہے کثرت کیسی
وہ ایک ہے گویا متعین ہے وہ ذات   یہ کفرِ صریح ہے عبادت کیسی

(مطبوعہ ماہنامہ تسنیم۔آگرہ جنوری 1923ء)

ضمیمہ (2)

یاد

(ایک انگریزی نظم کا منظوم ترجمہ)

میں ہوں فسردہ اک کلی گزری ہوئی بہار کی جدولِ دل فریب ہوں صفحۂ روزگار کی
درد بھری اک آہ ہوں قلبِ امیدوار کی خاک ہوں میں جلی ہوئی عشق کے شعلہ زار کی
یاد بھی ہے میں کون ہوں؟
مرہمِ زخم ہائے دل چارۂ دردِ زندگی غم بھی، نصیبِ غم بھی ہوں رازِ بلند و پست بھی
جمع ہے میرے سائے میں دورِ کہن کی ہر گھڑی میں ہی تو سجدہ گاہ ہوں ماضیِ ناگزشتہ کی
یاد بھی ہے میں کون ہوں؟
میں ہی ہنسی خوشی کے دن، میں ہی گھڑی ملال کی میرا ہی طاقِ بے خودی، قبر ہے ہر خیال کی
خندۂ شاد کام ہوں، آہِ شکستہ حال کی میں ہوں صدائے بازگشت نغمۂ لازوال کی
یاد بھی ہے میں کون ہوں؟
حلقۂ زلفِ شب ہوں میں، سلسلۂ سحر بھی میں میں ہوں وجودِ کائنات، موت سے بے خبر بھی میں
میرا ہی نام کل بھی ہے، آج کا مستقر بھی میں زیست بھی میں، فنا بھی میں، خلد بھی میں سقر بھی میں
یعنی میں اس کی یاد ہوں

(مطبوعہ ماہنامہ نگار۔ جولائی 1940ء۔ اصل انگریزی نظم ص 495 پر ملاحظہ ہو۔)

ضمیمہ(3)

فانی کی غزلوں کے انگریزی ترجمے

فانی نے آخری زمانے میں، جب وہ حیدرآباد آگئے تھے، اپنے کلام کا انگریزی میں ترجمہ کرنا شروع کیا تھا۔ چند رباعیوں اور غزلوں کے ترجمے کیے پھر کسی وجہ سے یہ خیال ترک کر دیا۔ مندرجۂ ذیل غزلوں کے ترجمے ابن علی صاحب کے پاس محفوظ رہ گئے تھے۔ یہ ترجمے پروفیسر آل احمد سرور کے نوٹ کے ساتھ ''اردو ادب'' علی گڑھ (جون 1956ء) میں شائع ہوئے۔

غزل (1)

ادائیں آگئیں سُوئے بتاں کی زمیں تک ہے رسائی آسماں کی
زباں کٹتی ہے ذکرِ آشیاں پر تمنّا بھی بہت تھی آشیاں کی
اُمید مہر ہے ایمان اپنا قسم ہے اس دلِ نامہرباں کی
نویدِ ربط ہے ہر جور لیکن کہاں سے لاؤں طاقت امتحاں کی
یہ دل ہے یادگارِ ناوکِ یار نشانی ہے یہ زخمِ بے نشاں کی
مِری تربت کے سناٹے میں اب تک صدائیں گونجتی ہیں الاماں کی

حرم میں آہی نکلے ہیں تو فانی
یہ کیا کہیے کہ نیت تھی کہاں کی

(انگریزی ترجمہ ص 496 پر ملاحظہ ہو)

غزل (2)

گل میں وہ اب نہیں ہے جو عالم تھا خار کا
اللہ کیا ہوا وہ زمانہ بہار کا

ہر ذرّہ جلوہ گاہ ہے، ہر دل ہے چشمِ شوق
اللہ رے اہتمام تماشائے یار کا

پاتا ہوں آج بھی خلشِ نوکِ خار میں
بھولا نہیں ہوں لطفِ تبسم بہار کا

تنکوں سے کھیلتے ہی رہے آشیاں میں ہم
آیا بھی اور گیا بھی زمانہ بہار کا

آئی ہے اے نسیم! تو اس وقت تک ٹھہر
جب تک بجھے چراغ ہمارے مزار کا

میں نزع میں ہوں دادِ وفا کا محل نہیں
وعدہ نہ کر کہ وقت نہیں اعتبار کا

جو تیری یاد میں نہ بسر ہو وہ ہر نفس
اک واہمہ ہے زندگیِ مستعار کا

یہ دردِ لاعلاج محبت، دوا بھی ہے
تھا ورنہ کچھ علاج غمِ روزگار کا

فانی ملقینِ وعدۂ فردا کو کیا کہوں
اب زندگی ہے نام فقط انتظار کا

(انگریزی ترجمہ ص49 پر ملاحظہ ہو)

MEMORY

I am the blossom of a bygone spring
Pressed in the Books of time, a lovely thing
The hunger of an unfulfilled desire
The ashes in the hearth of last years fire.

I am the balm that softens all life's scars
The heights, the depths, the anguish and the stars
In to my cooling dark your minutes cast,
I am the temple of the living past.

I am the days you enjoyed, the days you wept,
I am the vast vault of silence safely kept
I am your laughter, I your sobbing cry
The Echo of a voice that cannot die.

I am the link that bridges Night and Dawn
I am the Soul that lives when all is gone
The yesterday, when this to-day shall dwell
I am your life, you death, your heaven, Your Hell.
I am memory.

GHAZAL No.1

1. The cruel ways of beauty's shared,
By Time and thus I find
That things etheral do complete,
Some times, with earthly ones;
I wonder how ? and more,
Who licenced that and why ?
2. The Victim bird who dares utter,
That word ---- the forbidden word ——of Nest,
Doth take the risk of a mutilated tongue;
And rightly so methink;
To expect too much is to court,
A despair sure.
3. I belive in hope for Mercy;
And this sacred belief of mine,
Is the only faith I claim
And if perchance, doubtingly, Thou, O Love!
Doth ask for proof , I hereby swear,
To the fact of my belief is mercy thine,
By thy heart that know no mercy
4. They persecution, well I know,
Is a sign sure of the regard,
For without a great regard,
Thou presecuteth not,
Yet does it help me much?
As I have no strength to get
Though the trial so well-meant;
And going through, survive.

5. Speaking of my love - sick heart,
I meant no more than a keepsake of
Thy graceful looks, or truer still,
A mark of arrow's wound
That cupid did inflict, and yet,
On heart so wounded left behind,
No apparent marks of wound.

6. I am long since dead,
A prey to love's most cruel mood,
Yet even now, in silence deep,
Of the deserted grave of mine,
My long - forgotten voice,
That craved for mercy once,
Is echoed on, in solemn notes,
For ears that listen must.

7. When Harem has been reached,
It does not matter how,
Where to was Fani really bound
Should not be discussed now.

GHAZAL No.2.

1. The beauty once a thorn possessed,
   A flower lacks that beauty now,
   I had a spring that God had blessed
   And lost it , yes, but why and how ?
2. The humblest particles of dust,
   The charming Glory do proclaim;
   And the hearts are made to see thy charms
   How all this thou hast provided for?
3. In torture caused by points of thorns
   I feel the joy of spring's smile;
   For I in Autumn can't forget
   The pleasure that in spring was mine.
4. I wasted all my time in spring
   in worries the build of Nest entailed,
   And while so fruitlessly engaged,
   The precious moment passed away.
5. Thy visit, O breeze! Is welcome most
   To the lonely grave of mine;
   And now do wait let first go out
   The candle- flame that lights my grave.
6. I breathe my last; it's out of time
   For thee to make a vow of love;
   So promise not, for it is too late
   For words to command a ready belief.

7. He breathes in vain whose breath is lost
In thoughts that are not thine,
And the time so spent is nothing short
Of a phantasy in a passing dress.

8. The Pangs of love that know no cure
Are yet a cure to many ills;
For is not love a remedy sure,
For hearts struggling for their lives?

9. I believed in promise of my Love
To see me morning next; and now
May I say Fani how I live?
"To live is for me but to wait"

مغنی تبسّم کی بلند پایہ تصنیف

فانی

حیات، شخصیت اور شاعری کا تنقیدی مطالعہ
کے بارے میں چند ممتاز اہل قلم کی رائیں

شمس الرحمن فاروقی: ساڑھے چار سو صفحوں سے اوپر کی اس کتاب پر ریسرچ تھیسس کا اطلاق مشکل ہی سے ہوسکتا ہے۔ آج کل جس طرح کے تحقیقی مقالے لکھے جارہے ہیں، جن میں علم، فہم، مطالعہ، محنت، سائنسی اور تجزیاتی طرز اظہار، ہر چیز کا فقدان ہوتا ہے، اس کو دیکھتے ہوئے اس عظیم الشان مقالے کو تھیسس کہنا ایک طرح اس کا منہ چڑھانا ہے۔ یہ تو ایسی کتاب ہے جسے عمر بھر کا کارنامہ کہا جاسکتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں اردو میں کسی ایک شاعر کا اتنا جامع اور مفصل مطالعہ شاید ہی کیا گیا ہوگا۔

پروفیسر رشید احمد صدیقی: مقالے کی ممتاز خصوصیات میں سے ایک یہ ہے کہ مقالہ نگار نے ان اشخاص سے ضروری اور مستند معلومات فراہم کی ہیں جو فانی سے گہرا اور قریبی تعلق رکھتے ہیں۔ ان بیانات و روایات کو پرکھنے کے جو اصول مقرر ہیں ان کا لحاظ رکھا۔ ترتیب اور استخراج نتائج میں تحقیق و تدقیق، دیانت و امانت کو کہیں ہاتھ سے جانے نہیں دیا..... میرا خیال ہے کہ فانی پر اب تک کہیں اور اتنا مستند مقالہ نہیں ملے گا۔

پروفیسر ضیاء احمد بدایونی: تحلیلِ نفسی کے ذریعے شاعر کے تخلیقی جینیس، اس کی فکر اور جذبات کی تعبیر و تفسیر، اس کی قوت ابلاغ، ڈکشن، موزوں الفاظ و مصطلحاتِ شعر کے انتخاب، عروضی اور صوتی طریقوں کے استعمال کا یہ جائزہ کسی بھی غیر جانبدار قاری کو متاثر کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اردو میں کسی شاعر پر اس قدر غائر بسیط تنقید بہت کم میری نظر سے گزری ہے۔ یقیناً یہ ایک عمدہ شاعر کی خدمت میں عمدہ خراجِ تحسین ہے جو ایک نقاد کی طرف سے پیش کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں: ڈاکٹر مغنی تبسّم نے ایک غزل گو کی شخصیت اور اس کے کلام کے طلسم کو کھولنے میں ان تمام حربوں کو استعمال کیا ہے جن سے تا حال کوئی نقاد مسلح ہوسکتا ہے۔ یہ حربے ابھی تک یورپی نقادوں کی گرفت میں تھے، اردو میں پہلی بار وسیع پیمانے پر ان کا استعمال ڈاکٹر مغنی تبسّم نے کیا ہے۔ اپنے تنقیدی خیالات اور تجزیے کے لیے انھوں نے ایک متوازن اور جچا تلا اُسلوب بیان اختیار کیا ہے۔ مجھے اُمید ہے کہ اپنے اندازِ نقد اور اسلوبِ بیان دونوں لحاظ سے ڈاکٹر مغنی تبسّم کا یہ تحقیقی مقالہ عرصے تک حریفانِ مے کدہ کو نہ صرف چونکاتا بلکہ گرماتا بھی رہے گا۔